
الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبى
الجزء الأول
(التحف المعدنية)
دكتور
عبد العزيز صلاح سالم

الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبى

الجزء الأول

(التحف المعدنية)

دكتور/ عبدالعزيز صلاح سالم

مركز الكتاب للنشر

الطبعة الأولى

١٩٩٩



مصر الجديدة: ٢١ شارع الخليفة المأمون - القاهرة
ت: ٢٩٠٨٢٠٣ - ٢٩٠٦٢٥٠ - فاكس: ٢٩٠٦٢٥٠

مدينة نصر: ٧١ شارع ابن النفيس - المنطقة السادسة - ت: ٢٧٢٣٣٩٨

إهـداء

إلـى أبـى وأمـى
حـباً وتـقـديراً

المؤلف



المحتويات

الموضوع	الصفحة
الفصل الرابع	٢٢٧-٢٨٨
العناصر الزخرفية والمناظر التصويرية على التحف المعدنية الأيوبية	
أولاً : الكتابات على المعادن الأيوبية	٢٢٩
ثانياً : الزخارف النباتية	٢٣٧
ثالثاً : المناظر التصويرية	٢٤٧
- ملاحق الكتاب	٢٨٩
- مصادر ومراجع الكتاب	٣١٦
- اللوحات والأشكال	

تقديم:

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ يَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُّخَلَّدُونَ ﴿١٧﴾ بِأَكْوَابٍ وَأَبَارِيقَ وَكَأْسٍ مِّن مَّعِينٍ ﴿١٨﴾ ﴾ (الواقعة: ١٧، ١٨)

صدق الله العظيم

حمداً لله وصلاة وسلاماً على رسول الله صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحابته ومن اتبعهم بإحسان إلى يوم الدين.. ثم أما بعد..

تعد دراسة «الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبى» (٥٦٧-٦٤٨هـ/ ١١٧١ - ١٢٥٠م) دراسة أثرية وفنية على جانب كبير من الأهمية ذلك أن الأبحاث الأثرية السابقة لم تعط هذا الموضوع حقه من البحث والدراسة والتحليل ويرجع ذلك بطبيعة الحال إلى صعوبة الحصول على المادة العلمية نظراً لقلتها بالإضافة إلى تناثر التحف الأيوبية بين المتاحف العالمية.

وقد اقتضى هذا البحث دراسة واسعة ومستفيضة فى ميدانين تلازما كل منهما تلازم وجهى العملة أحدهما أكاديمى والآخر تطبيقى، وقد تطلب الميدان الأكاديمى الاطلاع على المصادر والكتابات التى تناولت العصر الأيوبى بصفة عامة والفن المعدنى بصفة خاصة.

أما الميدان التطبيقى فقد اقتضى فحص ودراسة التحف الأيوبية التى استطعت الوصول إليها دراسة تطبيقية خصوصاً مجموعات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، ومتحفى اللوفر والفنون الزخرفية بباريس بالإضافة إلى مجموعتى متحف معهد العالم العربى ومتحف المكتبة الوطنية بباريس فى مدة وجودى

بالبعثة فى فرنسا، كما انتقلت إلى لندن فى مهمة علمية استطعت فيها فحص ودراسة التحف الأيوبية المحفوظة فى كل من المتحف البريطانى ومتحف فيكتوريا وألبرت بالإضافة إلى أننى استفدت كثيراً من مكتبات باريس ولندن من خلال محاولتى الاطلاع على معظم المراجع التى تناولت الموضوع ويتضح هذا جلياً فى ثبت المصادر والمراجع العربية والأجنبية بالبحث.

وأرى أن أبدأ دراسة الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبى بفحص التحف المعدنية الأيوبية التى أفردت لها جزءاً كاملاً لما تمثله من قيمة كبيرة وأهمية بالغة فى التعرف على ملامح وسمات الفن الإسلامى فى ذلك العصر بالإضافة إلى أننى أعددت رسالتى للدكتوراه فى دراسة «المعادن الأيوبية فى مصر والشام» دراسة أثرية وفنية، فى كلية الآثار - جامعة القاهرة وبإشراف مشترك مع جامعة السربون بباريس.

والحق أن الفن الأيوبى بصفة عامة وفن صناعة التحف المعدنية بصفة خاصة قد استفادا فى جانب كبير منهما بالتراث الفنى للفاطميين الذين حكموا البلاد أكثر من مائتى عام وكذلك بتراث الأتراك السلاجقة وما ورثه الصنّاع المواصلة الذين قدموا إلى دمشق والقاهرة خلال القرنين السادس والسابع الهجريين/ الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين.

كما استطاع الفن المعدنى الأيوبى أن يبرز بروزاً قوياً فى طرق تشكيل وأساليب زخرفة التحف المعدنية ولعل هذا ظهر جلياً فى فن تكفيت التحف المعدنية الذى نضج نضوجاً واضحاً فى هذا العصر، وبصفة خاصة أسلوب التكفيت بالذهب والفضة الذى وصل إلى مصر والشام نتيجة هجرة الصناع المواصلة، وسرعان ما اختلطوا بصناع البلاد التى هاجروا إليها واستقروا بها. فعلى سبيل المثال لا الحصر فى القاهرة اندمج الصنّاع الوافدون بزملائهم المصريين الذين ما لبثوا أن تعلموا هذا الأسلوب الفنى الجديد وأجادوه، كما تشهد بذلك التحف المعدنية القاهرية المكفتة بالذهب والفضة والمحفوظة فى كثير من المتاحف العالمية.

فى نفس الوقت شهد العصر الأيوبى رواجاً لبعض المراكز الصناعية والفنية التى قامت عليها التجمعات الحضرية حيث كانت عامل جذب كبير للسكان، فكان يحضر إليها الصنّاع والعمال والحرفيون من كل صوب، كما لعبت هذه المراكز دوراً هاماً فى اتصال الصنّاع بعضهم ببعض مما أثر بصفة عامة على الأساليب الفنية والصناعية، ولعل أشهر تلك المراكز هى: دمشق، حلب، الفسطاط والقاهرة، وأسعرد، ومكة.

وعلى الرغم من الحروب التى شغلت القاهرة ودمشق فى العصر الأيوبى فإن عجلة الإنتاج الصناعى والفنى لم تتوقف، فقد أمدتنا القاهرة ودمشق بالعديد من التحف المعدنية التى تدل على استمرار التطور فى الصناعات المعدنية من حيث تنوع أشكالها ودقة صناعاتها وكثرة زخارفها التى بدأت فى هذا العصر تنفذ بطرق جديدة لم تظهر من قبل.

ولم تكن الحروب الصليبية مجرد معارك دموية متصلة الحلقات بين المسلمين والصليبيين ولكنها كانت مجالاً واسعاً التقى فيه الشرق الإسلامى بالغرب المسيحى ولم يكن اللقاء حربياً فحسب بل كان لقاءً حضارياً على أوسع نطاق حيث ترتب على الحركة الصليبية خلق وضع حضارى جديد فى بلاد الشام انعكس أثره على المنتجات المعدنية وزخارفها بحيث مهد الطريق لظهور مناظر مسيحية على التحف المعدنية الأيوبية تتفق مع عقيدة المسلمين عن السيد المسيح وعن الديانة المسيحية كما جاء فى القرآن الكريم بالإضافة إلى حرص السلاطين الأيوبيين على تسجيل أسمائهم وألقابهم عليها.

ويتألف هذا الجزء من مقدمة وأربعة فصول، بالإضافة إلى ملاحق البحث المختلفة ثم قائمة المصادر المخطوطة والمنشورة، والمراجع العربية والأجنبية، وبيان ذلك على النحو التالى:

المقدمة:

تناولت فيها الحديث عن الحدود الجغرافية وأشهر سلاطين بنى أيوب فى مصر وبلاد الشام إنتاجاً للتحف المعدنية.

الفصل الأول:

تناولت فيه طرق تشكيل التحف المعدنية بصفة عامة والتحف المعدنية الأيوبية بصفة خاصة وأساليب زخرفتها وأشكالها خلال العصر الأيوبى وكذلك التعرض إلى طوائف الصنّاع ومراكز صناعتهم.

الفصل الثانى:

تناولت فيه التحف المعدنية الموصلية المعاصرة للتحف المعدنية الأيوبية فى مصر والشام من خلال دراسة أثرية فنية. وكان من الطبيعى التعرض لمدينة الموصل والصنّاع المواصلة الذين تفوقوا فى إنتاج التحف المعدنية ثم دراسة أشهر أعمالهم وذلك لبيان أثرها على التحف المعدنية الأيوبية.

الفصل الثالث:

تناولت فيه أهم التحف المعدنية الأيوبية حيث قمت بتقسيمه إلى تحف خاصة بالملك السلطان صلاح الدين الأيوبى وتحف بأسماء خلفائه ثم التحف الموقعة من قبل الصنّاع الذين عملوا فى بلاط بنى أيوب وظلوا محتفظين بتقاليدهم الفنية والزخرفية.

الفصل الرابع:

تناولت فيه دراسة العناصر الزخرفية والمناظر التصويرية على التحف المعدنية الأيوبية فتناولت تلك العناصر متتبعاً ظهورها على التحف المعدنية فى العصر الأيوبى.

ثم ذيلت الكتاب بمجموعة من الملاحق المختلفة وقائمة المصادر والمراجع العربية والأجنبية التى اعتمد عليها الكتاب ثم اللوحات والأشكال الموضحة للمتن.

ولا يسعنى إلا أن أتوجه بخالص شكرى وعظيم امتنانى إلى كل هؤلاء الذين جعلهم الله سبباً فى أن يظهر هذا العمل على صورته هذه.

وأجد لزاماً علىّ أن يتصدر الكتاب أسمى كلمات الشكر والعرفان إلى أساتذتى الأفاضل:

أ.د. صلاح الدين البحيرى، MME. LE PROF. MARIANNE BARRUCAND

على ما بذلاه معى من جهد فائق، وما قدماه لى من عون صادق، فقد كانت توجيهاتهما السديدة ومساعدتهما القيمة نبراساً أضاء لى الطريق طوال فترة الإعداد.

كما أتوجه بالشكر والتقدير إلى :

أ.د. أحمد عبدالرازق، أ.د. مصطفى عبدالله شيحه، أ.د. حسنى نويصر

على ما قدموه لى من إرشادات وما بذلوه معى من جهد فى قراءة البحث وفحصه. فجزاهم الله عنى وعن العلم خير الجزاء.

ولا يفوتنى فى هذا المجال أن أتقدم بجزيل شكرى وأسمى تقديرى إلى كل من مد يد العون والمساعدة فى إعداد بحثى ولاسيما السادة أمناء متحف اللوفر وأخص بالذكر السيدة رئيسة قسم الآثار الإسلامية بالمتحف (Mme, Marthe Bernus Taylor)، . والسيدة: (Dominique Benazeth) أمينة بقسم الآثار القبطية والآنسة: (Sophie Makriou) أمينة المعادن بالقسم الإسلامى بمتحف اللوفر، والسيد (Jean Luc Bovot) بالقسم المصرى بمتحف اللوفر بباريس على مساعدتهم القيمة لى خلال وجودى بالمتحف.

والسادة أمناء متحفى اللوفر والفنون الزخرفية ومتحف معهد العالم العربى ومتحف المكتبة الوطنية والسادة أمناء مكتبة السربون وغيرها من المكتبات التى ترددت عليها خلال فترة دراستى فى باريس.

كما لا يفوتنى أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى الصديق الدكتور/ (Jean Michel Mouton) والسيد (Olivier Jaubert) على معاونتهما الصادقة لى خلال إقامتى فى باريس.

وأتقدم بخالص شكرى وتقديرى إلى :

أ.د/ عثمان لطفى السيد، المستشار الثقافى المصرى الأسبق فى باريس،
أ.د/ فتحى صالح، المستشار الثقافى السابق على مساعدتهما القيمة.

كما أخص بالشكر والتقدير الدكتورة/ (Rachel Ward) أمينة قسم المعادن بالمتحف البريطانى بلندن على المساعدات الصادقة التى قدمتها لى خلال وجودى بالمتحف البريطانى بلندن، والدكتور/ (James W. Allan) بجامعة أكسفورد على حسن تعاونه معى.

والسادة أمناء مكتبة المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة وأخص بالذكر (M. Le Prof. GRIMAL) مدير المعهد.

والسادة أمناء المتحف الإسلامى بالقاهرة وأخص منهم الأستاذ: السيد فتحى أمين المعادن، والسادة أمناء المكتبات التى ترددت عليها بالقاهرة والسادة أعضاء هيئة التدريس بالكلية وإلى جميع الزملاء وإلى كل من مد يد العون والمساعدة فجزاهم الله عنى وعن العلم خير الجزاء.

وعلى الله قصد السبيل،،،

دكتور/ عبدالعزيز صلاح سالم

مدرس الآثار والفنون الإسلامية بكلية الآثار - جامعة القاهرة

القاهرة ١٩٩٨م

الحدود الجغرافية وأشهر سلاطين بنى أيوب إنتاجاً للتحف المعدنية

لقد ترتب على الحركة الصليبية التى دهمت المشرق الإسلامى فى أواخر القرن الخامس الهجرى / الحادى عشر الميلادى نتائج بعيدة المدى فى تاريخ الشرق والغرب جميعا، ولعل أهم هذه التغييرات ماطرأ على الخريطة السياسية لبلاد الشام ومصر من تبديل وتغيير بعد أن قضى الصليبيون على كثير من الأتابكيات والإمارات الصغرى التى كانت قائمة فى بلاد الشام من جهة وبعد قيام الدولة الأيوبية (٥٦٧ ـ ٦٤٨ هـ / ١١٧١ ـ ١٢٥٠م) من جهة أخرى. كما نتج عن الحملات الصليبية ازدياد حركة السفر بين أوروبا والأراضى المقدسة[١]. والحق أن الدولة الأيوبية اشتقت معظم رحيقها مما كان معمولا به فى الدولة السلجوقية[٢].

وقد وجهت الدولة الأيوبية كل قوتها إلى النواحى الحربية حيث كان هناك صراع دائم بينها وبين الصليبيين فى الشام ،وعلى الرغم من ضراوة القتال الذى دار فى هذه الفترة إلا أن ذلك لم يمنع الاتصال الحضارى بين الصليبيين والمسلمين ذلك الاتصال الذى كان له أثره الواضح على عمارة وفنون الشرق والغرب معا[٣].

ومنذ استقرار صلاح الدين الأيوبى فى مصر بدأت القاعدة تعود اليها حيث نجح فى إعادة تجميع نواحى الدولة بعد وفاة نور الدين وتمكنه من التغلب على كل

---

(١) راجع: صلاح الدين البحيرى، المخابرات الإسلامية فى مواجهة الصليبيين، مجلة كلية الآثار، العدد الثالث، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٨٩م، ص ٣٨، سعيد عاشور، الأيوبيون والمماليك فى مصر والشام، دار النهضة، ١٩٩٠م، ص٩.

(٢) السلاجقة: قبائل من التركمان الرحل، قدموا من إقليم القوغيز فى آسيا الوسطى، واستقروا فى الهضبة الإيرانية، وكان السلاجقة أتباع المذهب السنى، وأتيح لهم منذ القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى الاستيلاء على السلطان فى الشرق الأدنى، ولكن امبراطوريتهم الواسعة لم تلبث أن تمزقت وآل حكمها إلى أسر صغيرة أسسها بعض أفراد أسرتهم أو كبار قوادهم الأتابكة ثم قضى عليها المغول فى القرن ٧هـ/ ١٣م. راجع: زكى حسن، الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى، القاهرة، ١٩٤٦م، ص١٩ ، الراوندى، راحة الصدور وآية الصدور، دار القلم، ١٩٦٠م، ص ١٤٥-١٤٨.

(٣) راجع: حسنى نويصر، العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٦م، ص١.

منافسيه فى السلطنة حتى أصبحت دولة مصر والشام حقيقة واضحة ووحدة تاريخية قائمة بذاتها حتى أصبح من العسير التأريخ لمصر وحدها أو الشام وحدها أو بلاد الجزيرة وحدها خلال العصر الأيوبى كله ، بل إن مساحة دولة مصر والشام أصبحت منذ ذلك الحين سلطنة واحدة تتسع مساحتها حتى امتدت من بلاد النوبة ودنقلة فى اقصى حدود مصر الجنوبية حتى بدأ صلاح الدين(١) فى ضم دمشق فى سنة ٥٧٠ هـ / ١١٧٤م ، ومن دمشق دخل حمص ثم حماة فى نفس العام وبعد ذلك دخل حلب ٥٧٢ هـ / ابريل ١١٧٦م ،وأصبح سلطانا على مصر والشام، وعقب استيلاء صلاح الدين على بيت المقدس سقطت فى يده كل موانى الشام. وبذلك امتدت حدود الدولة الأيوبية إلى اقصى اتساعاتها شمالا وجنوبا وشرقا وغربا(٢). (لوحة ١).

ولقد عنى صلاح الدين عناية فائقة بتحصين عاصمة مصر وموانيها وثغورها حتى يأمن من الصليبيين ، كما كان اهتمامه بذلك الأمر عظيما فى بلاد الشام حيث أكثر من بناء الحصون فى المواقع الاستيراتيجية فى تلك البلاد وعلى عهده أنتجت بعض الأوانى النحاسية التى كانت تستعمل فى شفاء الأمراض والتى تعرف (طاسة الخضة)(٣).

---

(١) هو السلطان الملك الناصر أبو المظفر صلاح الدين يوسف بن الأمير نجم الدين أيوب بن شادى بن مروان. راجع: ابن شداد، فى سيرة صلاح الدين الأيوبى النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية، حققه محمد محمود صبح، الدار القومية للطباعة، القاهرة، ١٩٦٢م، ص ٢٥-٧٥، ابن تغرى بردى، النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد، ج٦، ص ٤-٦١، سعيد عاشور، الأيوبيون، ص٢٠.

(٢) حسين مؤنس: أطلس تاريخ الإسلام، الزهراء للإعلام العربى، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ٣٠٩-٣١٠.

(٣) يرجع إطلاق اسم «طاسة الخضة» إلى أنها كانت فى الأصل تستعمل فى شفاء المريض الذى أصيب بهزة عصبية لسبب من الأسباب ثم أصبحت بتوالى الزمن تستعمل لشفاء الأمراض جميعاً ما عدا الموت كما يعتقد فيها، راجع: Zaky Pacha, Coupe magique dédiée à Salah ad-Din , *BIE*, Le Caire, X, 1916, p. 243 عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، وزارة الثقافة والإرشاد، القاهرة. ١٩٦٣م، ص ٥٣، حسنى محمد نويصر، الطأس السحرية (طاسة الخضة) وما عليها من كتابات وما تشفيه من أمراض، مجلة كلية الآثار، العدد السادس. ١٩٩٥م، ص ٥١.

وعندما توفى صلاح الدين الأيوبى ٥٨٩هـ ١١٩٣ م ، ترك خلفه دولة مترامية الاطراف وفراغا ضخما لم يستطع احد من ابنائه السبعة عشر أو اخوته أو ابناء اخوته ان يملأه[١].

والواقع ان تاريخ الدولة الأيوبية بعد وفاة صلاح الدين أصبح سلسلة متصلة الحلقات من الصراع بين افراد اسرته الطامعين فى الوصول إلى العرش والاستئثار بالحكم فقد تولى السلطنة بعده ابنه الملك العزيز عثمان وقد كان عندئذ فى الثانية والعشرين من عمره ،وقد حكم ما يقرب من خمس سنوات ثم لقى مصرعه وهو خارج للصيد فى سنة ٥٩٥ هـ / ١١٩٨م ، و خلفه المنصور ناصرالدين محمد الذى لم تزد مدة حكمه عن بضعة شهور لم يترك لنا وراءه فيها شئ يذكر به ثم خلفه السلطان العادل سيف الدين أبو بكر ٥٩٦ هـ ١١٩٩ م اخوصلاح الدين الأيوبى ، كما لم تكن عناية السلطان الكامل محمد ٦١٥ هـ /١٢١٨م أقل من عناية والده السلطان العادل الذى منح أهالى مدينة بيزا الايطالية نفس الامتيازات التى كانت ممنوحة من والده لأهالى مدينة البندقية ، كما سمح لهم بإقامة قنصل خاص بهم بالاسكندرية يتولى شئونهم ، ويعتبر الملك الكامل أعظم شخصية فى اسرة بنى أيوب بعد صلاح الدين ، فقد قضى معظم حياته منصرفا إلى القتال ضد الصليبيين و اتخذ لنفسه معسكرا فى موضع يقع على النيل عند التقائه بالبحر كما شيد به عدة مبان كانت النواة الاولى لمدينة المنصورة[٢].

ومن أهم التحف المعدنية التى انتجت فى عصر الكامل شمعدان من النحاس المكفت بالفضة مؤرخ فى سنة ٦٢٢هـ/ ١٢٢٥م[٣] تظهر عليه العديد من الزخارف الفنية الإسلامية من زخرفة نباتية دقيقة ارابيسك ومناظر آدمية وحيوانية

---

(١) راجع : ابن الأثير، الكامل، ج٨، ص ٢٢٦، المقريزى، السلوك، ج١، ق١، ص ١٤١، وفاء محمد على، دراسات فى تاريخ الدولة الأيوبية، دار الفكر العربى، ١٩٨٩، ص ٩.

(٢) ابن واصل، مفرج الكروب، ج٢، ص ٣-٩، ج٤، ص ٣٣، ابن تغرى بردى، النجوم، ج٦، ص ٢٢٧.

(٣) محفوظة فى متحف الفنون الجميلة ببوسطن، راجع:

RiceD.S., The Oldest Dated (Mosul) Candlestick A.D. 1225, *The Bur. Mag*. 1949, p. 336.

وكذلك وصل من عصره إبريق من النحاس المكفت بالفضة يحمل توقيع صانعه عمر بن الحاج جلدك غلام أحمد الذكى النقاش مؤرخ فى سنة ٦٢٣هـ/ ١٢٢٦م[١] يزدان سطحه بزخارف عديدة ومتنوعة وسوف نقوم بدراسته عند الحديث عن التحف المعدنية الأيوبية فى مصر وبلاد الشام . ثم توفى السلطان الكامل محمد سنة ٦٣٦هـ/ ١٢٣٨ م ، وخلفه ابنه وولى عهده الملك العادل أبو بكر بن السلطان الكامل محمد[٢].

وقد وصل ايضا من عصره ثلاث تحف من النحاس المكفت بالفضة وهى طست عليه توقيع «أحمد بن عمر المعروف بالذكى النقاش»[٣]، كما نقش عليه عبارة تفيد مكان صناعته فى «الطست خاناة العادلية»[٤] وقد وردت نفس العبارة على علبة اسطوانية ذات غطاء نقش عليه بخط النسخ اسمه وألقابه[٥].

---

(١) محفوظة فى متحف المتروبوليتان رقم ٩١-١-٥٨٦. راجع :

Rice D.S., Inlaid Brasses from the Workshop of Ahamed al-Daki al-Mousili

,*Ars Orientalis*, II, 1957, pp. 317-318.

(٢) هو السلطان الملك العادل أبو بكر السلطان الملك الكامل محمد بن السلطان الملك العادل أبى بكر بن الأمير نجم الدين أيوب الأيوبى. راجع ابن تغرى بردى. النجوم. ج٦، ص ٢٠٣ .، المقريزى، الخطط، ج٢، ٢٣٦.

(٣) محفوظة بمتحف اللوفر بباريس، رقم ٥٩٩١.، راجع :

Migeon G., Manuel d'art Musulman, Paris, 1927, p. 51.

(٤) الطست خاناة العادلية: الطشتخانة: هى المكان الذى يوضع فيه ملابس السلطان (الملك المؤيد المظفر المنصور سيف الدنيا والدين أبى بكر بن السلطان الملك الكامل محمد بن أبى بكر بن أيوب) وفيها يوضع ما يجلس عليه السلطان من مقاعد وفخار وسجاد، وكذلك «طشتدار» اسم وظيفة يتألف من لفظة طشت المحرفة عن «طست» العربية، ومن لفظة «دار»، والمعنى ممسك الطست أو الموكل بالطست كما كان «الطشتدار» هو الذى يتولى صب الماء على يد مخدومه وقد عرفت هذه الوظيفة فى الدولة العباسية، وفى الدول التى تفرعت منها، فعرفت مثلاً فى الدولة الغزنوية، وممن شغلها فى العصر الغزنوى أحمد طشتدار الذى كان من خاصة المقربين «للسلطان مسعود» ثم انتقلت من الدولة الغزنوية إلى دول السلاجقة، وبعدها إلى الدولة الأيوبية، راجع: حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، ج٢ دار النهضة العربية، ١٩٦٥، ص، ٧٤١-٢٤٢...

Rice, the oldest, pp. 339., inlaid, p. 317-338.

(٥) محفوظة فى متحف فكتوريا وآلبرت بلندن رقم : ١٨٦٣/ ٨٥٠٨. راجع:

Wiet G., Répretoire chronologique d'épigraphie Arabe, XI, 1941-1942, p. 110

أما التحفة الثالثة فهى مبخرة من النحاس المكفت بالفضة ، وبدن المبخرة يزدان بثلاث أشرطة أوسعها أوسطها ، والشريط العلوى منها يحمل نص تاريخى بخط النسخ باسم السلطان العادل أبو بكر(١). ولقد ساءت أحوال الدولة الأيوبية فى اواخر حكم العادل الثانى، وتآمر عليه الأمراء وزجوه فى السجن ثم نادوا بأخيه الصالح نجم الدين أيوب سلطانا عليهم ،ودخل الملك الصالح أيوب دمشق فى جمادى الاخرة سنة ٦٣٦ هـ / ١٢٣٩م (٢).

ومن روائع التحف المعدنية التى تحمل اسم السلطان الصالح أيوب ثلاثة طسوت الاول من النحاس المكفت بالفضة يزدان داخله بجامات فيها مناظر موسيقين ،ومناظر تمثل لعبة الكرة والصولجان (البولو)(٣). كما يحمل كتابة بخط النسخ تسجل اسماء وألقاب الملك الصالح نجم الدين أيوب(٤).

والطست الثانى يتمتع بشهرة واسعة بين التحف المعدنية(٥)، وهو غنى

---

(١) محفوظة بمجموعة خاصة [مجموعة شريف صبرى] بالقاهرة. راجع:

Fehérvari G., Ein Ayyùbidisches Räuchergefäss mit dem namen des Sultan al-Malik al-Adil II, *Kunst des Orients VI*, Wiesbaden, 1968, pp. 37-54.

(٢) راجع: ابن تغرى بردى، النجوم.، ج٦، ص ٣١٩، المقريزى، الخطط.، ج٢، ص ٢٣٦.، سعيد عاشور، الأيوبيون.، ص ١١٥-١٢٠.

(٣) لعبة البولو: احتلت لعبة الكرة والصولجان (البولو) مكانة كبيرة على فترات العصور المختلفة لدرجة أن السلاطين كانوا يقدرونها تقديراً سامياً وأنشأوا لها وظيفة خاصة كان يسمى صاحبها حامل الصولجان فى البلاط - حيث كان من عادة السلاطين إذا خرجوا للعب الكرة أخذوا معهم شخص يقوم بأعمال لعبة الكرة والصولجان وكان يسمى «الجوكندار»، كما كان يتخذ شعاره عصوان البولو والكرة الذى يلعب بهما السلطان الكرة. ولقد كان اهتمام سلاطين دولة بنى أيوب عظيماً حيث شيدوا الميادين الخاصة بممارسة الألعاب الرياضية وبصفة خاصة لعبة الكرة والصولجان. راجع:

Mercier L., La chasse et les sports chez les Arabes, Paris, 1927, p. 223.; Abd Ar-Raziq, Deux jeux sportifs en Egypte au Temps des Mamluks, *Annales Islamalogique*, XII, 1974, p. 107.

(٤) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم ١٥٠٤٣، راجع:

Izzi Wafiyyah, An Ayyubid Basin of al-Salih Najam al-Din, Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Professor, K.A.C., Creswell, 1965, pp. 253-259.

(٥) محفوظ بمتحف الفرير جاليرى بواشنطن.، راجع:

Atil E., and Others, Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art, Washington, 1985, p. 137.

بالزخارف التى تزينه من الداخل والخارج ، التى تمتاز بتباينها واختلاف طبيعتها فمنها الكتابات النسخية والكوفية ،ومنها الزخارف النباتية الدقيقة الأرابيسك التى تنتهى الفروع فيها برؤوس آدمية وحيوانية، ومنها الحيوانات المتتابعة ومنها مناظر للعبة البولو ،وكذلك تشتمل على مناظر مستمدة من الدين المسيحى أهمها منظر البشارة ، ومنظر السيد المسيح الطفل والسيدة العذراء ومنظر دخول السيد المسيح مدينة اورشليم ،ومنظر العشاء الربانى. ومن المعروف أن معظم التحف ذات المناظر المسيحية كانت تصنع خصيصا لكى يقتنيها مسيحو الغرب وحجاج بيت المقدس الذين كانوا يحضرون لزيارة الأماكن المقدسة وربما مر بعضهم بمصر فى طريقهم اليها بالإضافة إلى حاجة الأسواق الأوربية إلى هذا النوع من التحف[١].

أما الطست الثالث يحمل من بين زخارفه المختلفة أسماء وألقاب الملك الصالح نجم الدين أيوب[٢].

ومن جهة أخرى اعتمدت صناعة التحف المعدنية فى بلاد الشام على ثروات طبيعية من المعادن قلما وجدت فى بلد إسلامى اخر فقد وجدت فى مناطق كثيرة ببلاد الشام ولاسيما فى منطقة الخليل وحول البحرالميت وحلب على شكل مخروطى عرف باسم نهر الذهب. كما وجد النحاس فى ناحية صور، والزئبق

---

(١) من المعروف أن العلاقات التجارية بين الشرق والغرب وجدت قبل الحروب الصليبية بزمن طويل، ولكن الغزو الصليبى لبلاد الشام أثر فيها بشكل خاص، إذ صارت تجارة البحر المتوسط كلها بوجه التقريب - فى أيدى الجمهوريات البحرية الإيطالية ومدن جنوب فرنسا، وفى خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين كانت مدن وموانىء الشام مراكز لتجمع السلع. وكان من الطرق التجارية البرية المؤدية إلى الشام زمن الحروب الصليبية طريق الشام - مصر، حيث يتجه ذلك الطريق من دمشق إلى طبرية ثم إلى الرملة ومن الرملة إلى غزة ثم إلى العريش ثم إلى الفرما ثم إلى القاهرة. راجع: القلقشندى، صبح الأعشى، ج٧، ص ١١٥-١١٦، زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٥٥٠، حسن الباشا، تاريخ الفن فى عصر النهضة، دار النهضة العربية، ١٩٨٠م، ٣٢-٣٣. ، محمد محمد الحويرى، الأوضاع الحضارية فى بلاد الشام فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر من الميلاد، دار المعارف، ١٩٧٩م، ص ١٢٢-١٢٨، عائشة عبدالعزيز تهامى، أثر الحروب الصليبية فى زخرفة المعادن فى العصر الأيوبى، ندوة اتحاد المؤرخين العرب، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٤٨٩.

(٢) محفوظ فى Museum of the University of Michigan : راجع:

Graber O., Two Pieces of Islamic Metalwork at the University of Michigan, Ars *Orientales*, Vol. IV, 1961, pp. 360-366.

والرصاص فى أرض انطاكية والمعرة وفى جهات من حلب، وعمان، وعكاز، وطرابلس [١].

وقد اشتهرت صناعة التحف المعدنية المصنوعة من النحاس الاصفر أو الاحمر أو البرونز المكفت بالذهب والفضة فى القرن السادس والسابع الهجرى / الثانى عشر والثالث عشر الميلادى وزخرت بها الاسواق السورية والتى كان يصنع منها للمشترى الصليبى بصفة خاصة ويفسر ذلك ان الكثير من التحف المعدنية من صناعة الشام تحتوى على مناظر تصويرية من الدين المسيحى [٢].

والمعروف ان كثير من ارباب الصناعات المعدنية هاجروا من الموصل إلى الشام ومصر فى القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى تحت تأثير عدم الاستقرار الذى ساد بلاد المشرق الإسلامى وقد اشتغل هؤلاء الفنانون لحساب الأمراء الأيوبيين فى دمشق وحلب وهناك العديد من التحف المعدنية الأيوبية التى صنعت ببلاد الشام والتى تحمل العديد من اسماء وألقاب سلاطين بنى أيوب فى دمشق وحلب مثل الملك الاشرف موسى [٣]، والملك العزيز محمد [٤] وغيرهم من الملوك وهذا ما سنوضحه خلال الصفحات القادمة.

كما يمكن القول ان التجارة كانت من أهم دعائم الثروة والمال فى مدن الشام لاسباب عدة اولها موقع البلاد الجغرافى اذ هى تتوسط دول العالم الإسلامى وكذا فهى تقع بين الشرق والغرب كما انها تقع عند نهاية الطريق البرى لتجارة الشرق الاقصى منذ اقدم العصور . وعن التجارة بين مصر والشام فقد نشطت فى

---

(١) راجع: ناصر خسرو، سفر نامة، ترجمة يحيى الخشاب، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ٦٠-٦٥، كرد على، خطط الشام، ج ٤، دمشق، ١٩٢٦، ص ١٨١.

(٢) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٥٤٩--٥٥٠.

(٣) الملك الأشرف موسى حكم من ديار بكر ودمشق فى سنة ٦٠٨-١٥٦٢٨/ ١٢١٠--١٢٢٣م. راجع: ابن واصل، مفرج الكروب، ج٣، ص ٢٣٧-٢٧٠.

(٤) هو الملك العزيز غياث الدين محمد بن الظاهر غازى بن صلاح الدين يوسف بن أيوب صاحب حلب فى سنة ٦٢٨هـ/ ١٢٣٠م انفرد العزيز صاحب حلب بالملك وتسلم الخزائن من أتابكه شهاب الدين طغرل، وتوفى الملك العزيز محمد. راجع: ابن العديم، زبدة الحلب فى تاريخ حلب، المعهد الفرنسى بدمشق، بدون تاريخ، ج ٣، ص ٦٤.

عهد الدولة الأيوبية منذ قيام نور الدين محمود بتوحيد مصر والشام تحت حكمه، وما ترتب عليه من ازدياد النشاط التجارى بين الجانبيين فى الوقت التى ساعدت الحروب الصليبية على ازدياد النشاط التجارى بين الشرق والغرب[١].

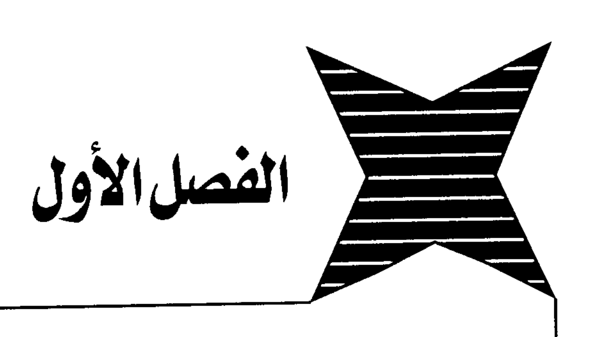
والملاحظ ان السلع والمنتجات التى كانت تصدرها بلاد الشام إبان الحروب الصليبية إلى العالم الخارجى كان يتصدرها التحف المعدنية المصنوعة محليا والتى كانت دمشق وطرابلس وانطاكية وصور فى طليعة المراكز الصناعية الكبرى فى بلاد الشام ،و بذلك ازدادت تجارة الشام الخارجية منذ العصر الأيوبى حيث قصد التجار الايطاليون ثغورها[٢].

وكذلك ساعد نشاط التجارة بين مصر والبلدان الاخرى شرقا حتى الهند والصين ،وغربا حتى الأندلس أو مرور التجارة بأراض مصر على زيادة ثرائها ورخائها مما عاد على الفنون والصناعات بآثار ملموسة فضلا عن تبادل التأثيرات الفنية بين مصر وغيرها من البلدان[٣].

(١) راجع: أبو شامة، الروضتين ، ج ١ ، ص ٢١٢.

(٢) أحمد رمضان، المجتمع الإسلامى فى بلاد الشام، الناشر روز اليوسف، بدون تاريخ، ص ١٢١.

(٣) راجع: حسين عبدالرحيم عليوة، دراسة لبعض الصنّاع والفنانين بمصر فى عصر المماليك، مستخرج من دورية كلية الآداب، جامعة المنصورة، العدد الأول، مايو ١٩٧٩م، ص ٩٠.



الفصل الأول

طرق تشكيل وأساليب زخرفة وأشكال وصناع ومراكز صناعة التحف المعدنية فى العصر الأيوبى

أولا : طرق التشكيل وأساليب الزخرفة

ثانيا : أشكال التحف المعدنية الأيوبية

ثالثا : طوائف الصناع ومراكز صناعاتهم

لقد كانت خبرة المصريين عالية فى صهر المعادن وتشكيلها كما كانت إجادتهم واضحة فى تشكيل الذهب والنحاس والرصاص والفضة والبرونز والقصدير خير عون لهم فى سبيل صنع وإنتاج كافة الأدوات والأوانى المعدنية منذ فجر الإسلام[١].

على أن النحاس والذهب والحديد والرصاص والفضة والقصدير كانت من المعادن الهامة التى استخدمها المصريون منذ قرون طويلة قبل الفتح الإسلامى للبلاد، ولاشك ان المصريين الأقباط قد عرفوا المعادن وغيرها وأنهم صنعوا منها التحف المعدنية المختلفة. واستمر صنّاع التحف المعدنية على إنتاجهم وفق الأساليب التى كانت مألوفة لديهم قبل الفتح ، ففى ايران والعراق وبلاد الشام كانت الأساليب المتبعة فى ميدان التحف المعدنية هى الأساليب الساسانية[٢].

وقد شاعت فى العصر الأموى صناعة التحف المعدنية البرونزية التى نهجت على الأسلوب القديم حتى صار من المتعذر معرفة ما صنع قبل ظهور الإسلام وبعده، حيث حافظ الصنّاع المسلمون على تقاليد البلاد التى فتحوها فى صدر الإسلام[٣].

وفى عهد الطولونيين والإخشيديين امتدت مظاهر النهضة الصناعية إلى المعادن، حيث راجت صناعة الحلى والأدوات النحاسية، وقد ظهرت بوضوح فى زخرف التحف المعدنية عن طريق الحز والحفر والتخريم وتشكيل الأوانى المصنوعة من النحاس، ولا غرابة فى ذلك فقد أنشئت مسابك النحاس

(١) راجع: السيد طه السيد أبو سديرة، الحرف والصناعات فى مصر الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م، ص ١٤٥-١٤٦.

(٢) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٥٠٨-٥٠٩، العبيدى، التحف المعدنية، ص ١٤.

(٣) أحمد رمضان، المجتمع الإسلامى فى بلاد الشام، روز اليوسف، بدون تاريخ، ص ١٣٩.

بالفسطاط، كما وجدت دارالنحاس بالقرب من الفسطاط ،وسوق النحاس بالقرب من جامع عمرو بن العاص . ويعتبر الذهب والفضة والنحاس الأحمر أهم المعادن الخام التى استعملتها المدن والمراكز الصناعية فى صناعة منتجاتها المعدنية حيث عرف صناعها استعمال المعادن المكونة من أكثر من مادة مثل النحاس الأصفر والبرونز وكلاهما شاع استعماله فى صناعة المنتجات المعدنية المختلفة[١] .

ولقد خطت مصر خطوات موفقة فى صناعة المعادن فى العصر الفاطمى حيث عرف الصنّاع جميع التطبيقات الصناعية الهامة لتشغيل المعادن مثل السبك والنقش والضغط والزخرفة بالمينا كما كانت التحف المنتجة تزخرف بنفس الأساليب السابقة[٢] .

وقد ظلت صناعة التحف المعدنية رائجة حتى أواخر أيام الفاطميين ، كما كانت صناعة القناديل والثريات فى مصر قد عمت شهرتها خلال العصر الفاطمى، ومما يدل على ازدهار هذه الصناعة ما كان الفاطميون يستخدمونه من القناديل فى ليالى المواسم والأعياد ،كما شاع استخدام الاسطرلابات خلال هذا العصر وذلك لشغفهم بشئون الفلك والتنجيم منذ قدومهم إلى مصر اهتمام الخلفاء بإنشاء المراصد الفلكية[٣] .

أولا : طرق تشكيل وأساليب زخرفة المعادن :

لقد تعددت طرق تشكيل التحف المعدنية بصفة عامة وتنوعت أشكالها وأساليب زخرفتها كما اشتهرت مراكز صناعتها على طول تاريخها بالصناعات المعدنية من مختلف المواد التى توفرت بها . كما استعمل صنّاع المعادن فى العصر

(١) النحاس الأصفر : يتكون من إضافة الزنك إلى النحاس الأحمر بنسبة معينة، البرونز: يتكون من خلط كمية من القصدير بكمية من النحاس الأحمر بنسبة معينة. راجع:

Aga-Oglu M., A Brief Note on Islamic Terminology for Bronzeand Brass, *JAOS*, Vol. 64, 1944, pp. 219-220.

(٢) راجع: حسنى نويصر، الآثار الإسلامية، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٩٦م، ص ٣٣٧.

(٣) السيد أبو سديرة، الصناعات والحرف، ص ١٦١-١٦٤.

الأيوبى فى مصر والشام نفس المواد التى كانت مستخدمة من قبل وكذلك نفس الطرق الصناعية المعروفة فى تشكيلها وزخرفتها ويرجع تعدد طرق صناعة التحف المعدنية لطبيعة التطور الفنى والصناعى الذى سارت فيه هذه الصناعة فى المراحل التاريخية المتعاقبة من جهة، ومن جهة أخرى لاختلاف نوع المعادن المستعملة حيث يعتبر الذهب والفضة والنحاس الأحمر أهم المعادن الخام التى استعملتها المدن والمراكز الصناعية فى صناعة منتجاتها كما عرف صناعها استعمال المعادن المكونة من أكثر من مادة مثل النحاس الأصفر والبرونز وكلاهما شاع استعماله فى صناعة التحف المعدنية الأيوبية :

١.الذهب :

اعتبر الذهب منذ القدم بأنه ملك المعادن ولقد كانت ندرته النسبية وخواصه الطبيعية هى التى أكسبته هذه الصفة كما جعلته المقياس الدولى لقيم المواد والعملات حتى اليوم[١] .

ومن أهم خواص الذهب التى يميزه عن غيره من المعادن لونه الأصفر وبريقه وعدم تأثره بالهواء الجوى أو بالمواد والاحماض الكيميائية كما انه أكثر لدونة وقابلية للطرق والسحب[٢] .

والمعروف أن الأيوبيين لم يستخدموا الذهب فى صناعة أدواتهم ومنتجاتهم فلم يصل الينا هذا النوع من التحف أو الحلى الذهبية مثل الفاطميين ولكنهم استخدموا الذهب والفضة فى عملية تكفيت بعض التحف النحاسية .

٢.الفضة :

تعتبر الفضة من المعادن القيمة التى تلى مادة الذهب مباشرة فهى تمتاز بخصائص عديدة جعلتها تستخدم فى شتى الأغراض، ولعل أهم هذه الخصائص هى لونها الفضى البهيج الذى لا يعتريه العتم وقابليتها للطرق والسحب وعدم تأثرها بالهواء ولا بالماء ولا تتأكسد إذا سخنت فى الهواء، والمعروف ان الفضة

(١) محمد عز الدين حلمى، علم المعادن، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٤م، ص ٢٥٠-٢٥٥ . .
(٢) ناصف عبدالسيد ابراهيم، أصول التشكيل المعدنى، القاهرة، ١٩٥٩م، ص ٤٥ .

النقية لا تصلح عادة للاستعمال لذلك تسبك عادة مع النحاس ليزيد من صلابتها وتخلط بالذهب لتزيد صلابته ، كما ان إضافة قليل من النحاس لها يخفض من درجة حرارة انصهارها كما يمنع تكون الفقاعات عند تجميد السبيكة[1] .

٣.النحاس :

يعتبر النحاس من اقدم المعادن التى عرفها الإنسان، والنحاس عنصر معدنى ذو لون أحمر وردى ولهذا يعرف النحاس الخام باسم النحاس الأحمر، ويعتبر من اعظم المعادن اهمية ويمكن قطعه بأدوات القطع المعروفة كما يمكن لحامه بسهولة فهو معدن طرى ومطاوع يسهل تشكيله بالطرق والضغط[2] .

كما يمكن سحبه إلى اسلاك رفيعة حيث يدخل فى صنع السبائك المختلفة الأغراض، وأهم هذه السبائك النحاس الأصفر ،ويراعى عند تشكيل النحاس ان يسخن على ألا يبرد فجائيا فى الماء بعد التسخين حتى لا ينكمش انكماشا فجائيا يؤدى إلى تشققه وتفتته أو تكسره عند معاودة الطرق عليه . كما كان الحصول عليه يتم بتعدينه واستخلاصه من الأراضى المصرية أو جلبه من بلاد الشام[3] .

٤.البرونز :

خليط من النحاس والقصدير بنسبة تسعة أجزاء من النحاس إلى جزء من القصدير وتصبح النتيجة عبارة عن معدن به كمية غنية من اللون الذهبى ،وقد كان البرونز يعرف عند المسلمين باسم النحاس الأبيض وذلك بسبب ما يحتويه من نسبة القصدير العالية ذات اللون الأبيض، وكلما زادت نسبة القصدير فى سبيكة البرونز كلما انخفضت درجة انصهارها ،وهو يفضل على النحاس فى مقاومته للعوامل الجوية، والأكسدة ، كما يمتاز عنه بخاصتين اخرتين :

---

(١) أنور محمد عبدالواحد، قصة المعادن الثمينة، المكتبة الثقافية ٨٩، القاهرة ١٩٦٣م، ص ١١٣-١١٤ .

(٢) راجع : Aga - Oglu M., Abriet Note. pp. 219-220

(٣) راجع: محمد عز الدين ، علم المعادن، ص ٢٥٣.

الأولى : ان صلابة النحاس تزيد بإضافة القصدير إليه بنسبة صغيرة تبلغ ٤٪ اما إذا ارتفعت نسبة القصدير إلى ٥٪ فإن السبيكة الناتجة تصبح هشة واذا ما طرقت أو إذا لدنت (خمرت) مرارا أثناء عملية الطرق والتشكيل .

الثانية : درجة انصهار البرونز اقل من درجة انصهار النحاس وهذا يسهل كثيرا عملية الصهر والصب فالنحاس معدن لا يصلح تماما للصب وليس لسبب فى انكماش حجمه عندما يبرد فحسب بل لأنه يميل لامتصاص الاكسجين والغازات الاخرى. لذا فقد استخدم البرونز فى تشكيل الأوانى التى يلزم استعمال القالب فى تشكيلها اذ ان ثقل المعدن وقوته يساعدان على ان يتشكل بشكل القالب(١) .

تبدأ تشكيل وصناعة التحف المعدنية باختيار الصفيحة المعدنية المناسبة فعلى سبيل المثال عند تشكيل إناء ذو شكل دائرى يستحسن له اقتطاع صفيحة معدنية على شكل مربع بحيث يكون طول ضلع التربيع مستويا لقطر الدائرة المطلوبة ويتم رسم قطر المربع بالقلم الرصاص أما المركز فيتم تحديده بواسطة طرقة خفيفة بألة الدق ويطبق بفتح البرجل من المركز وعند تشكيله أى التخلص من أركان المربع للحصول على الشكل الدائرى إذ يعتبر هذا الخط دليلا يحدد نهاية الإناء أثناء عملية التطويع بالطرق ويمكن حصر طرق تشكيل التحف المعدنية بصفة عامة والتى استمرت خلال العصر الأيوبى فى الطرق الآتية :

أولا : طريقة التخمير (التسخين) :

ويقصد بالتخمير التسخين على النار وهى تعتبر من اقدم الطرق الصناعية المستخدمة فى صناعة المعادن إذ لا يمكن صنع إناء معدنى بواسطة الطرق على الصفيحة دون تخميره عدة مرات أثناء عملية التشكيل وتتضح اهمية إجراء عملية التخمير إذ انه بواسطتها يصبح من السهل إعادة تشكيل التحف المعدنية بواسطة

---

(١) راجع : الفريد لوكاس ترجمة/ زكى إسكندر، محمد زكريا غنيم، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، القاهرة، ١٩٤٥م، ص ٣٥٣. Aga - Oglu M., Abrief., pp. 219-220.

الطرق أو غيره من العمليات الصناعية[1]. ويجب ان يكون التخمير أو التسخين متدرجا وبشعله كبيرة تنشر التسخين بانتظام على كل الشكل لتجنب التمدد غير متساوى كما تشتمل على العمليات الآتية :

١.عملية التقبيب :

عندما يراد تشكيل تحفة معدنية بالطرق فإن ذلك يستلزم عمليتى التقبيب أو الجمع أو كليهما وعملية التقبيب تجرى على السطح الداخلى أما عملية الجمع فتتم على السطح الخارجى وتختلف عملية التقبيب عن الجمع فى ان الأولى تؤهل المعدن للتمدد والانبساط وتقليل سمكه اما عملية الجمع فتؤهل المعدن للانقباض وتجعله يتزايد سمكا .

والطريقة العملية العامة هى الابتداء بعملية التقبيب أولا ثم تتبعها عملية الجمع لما له من تأثير فى تغيير سمك المعدن فيعرض الجمع المعدن للاكتناز مما ينتج عن التقبيب من ترقيق كما تجرى عملية التقبيب بواسطة دقاق كمثرى وفى داخل تشكيل محفور فى كتلة خشبية ويمكن دق المعدن إلى ان يتم تطابق التقوسات القاعدية مع الشكل الخشبى تماما كما يجب تثبيت الكتلة الخشبية المفرغة المستعملة كالقالب جيدا ويستحسن ان تؤخذ هذه الكتلة الخشبية من الجزء الأسفل لشجر الجوز حيث تثبت جيدا على الأرض كما يجب ان يكون التقبيب الفعلى اقرب إلى الشكل المطلوب ويفضل ان يكون أكبر قليلا لتأكيد عدم صغره مع تصغير الاستدارة القاعدية . وفى كلا من عمليتى التقبيب والجمع يجب ان تكون دقات الطرق متماثلة الثقل وان تتبع كل دقة سابقتها فى اتجاه دائرى منتظم وعلى مسافات متساوية كما يجب استخدام رسغ اليد فى رفع ألة الطرق اذ انه

---

(١) راجع :

Ward R. Islamic Metalwork., pp. 14-15; Meryon Herbert, A History of Technelagy, Vol, II, London, 1954, p. 452.

- محمد أحمد زهران، فنون أشغال المعادن، ص ١١٧ . سعيد مصيلحى، أوانى المطبخ، ص ٤٢٢ .

لايستحب الإفراط فى رفع اليد بألة الطرق والنزول به على المعدن بثقل زائد[١].

٢.عملية الجمع:

تتم باستخدام الشاكوش والسندال المناسب وعمليات الجمع الأولية يمكن ممارستها باستعمال دقاق التفليج والاستعدال إذ يفيد استعمالها فى تلاقى حدوث أثر الدق على سطح المعدن وفى عمليات الجمع البسيطة يمكن جمع اى تشكيل من القرص الخام من بادئ الأمر ولكن من الأسهل ان تجرى عملية تقبيب أولية بسيطة على القرص ثم يحمل الشكل إلى سندال مناسب يجب ان يكون تقوسه اقرب إلى تقوس الشكل وقد يكون عادة أكبر قليلا وليس اقل من الجسم المطلوب على الترس والسندال الذى يتمشى مع التشكيل من الجهة الخلفية وهذا معناه ان المكان الذى ارتطم فيه الشاكوش بسطح المعدن يعتبر السطح الخلفى لنقطة سطح المعدن بسطح السندال[٢].

ومن الأفضل ان تتم عملية الجمع باستخدام الشاكوش والدقاق ففى كلتا الحالتين فإن المعدن يتلقى الدق على السندال بغاية الدقة ويؤثر طرق المعدن على السندال بتسميك المعدن وتقليل القطر ويمسك القطعة جيدا حتى لا يفلت من أثر عملية الطرق ويجب ان يلاحظ ألا تنزل الطرقات بالشاكوش على الشكل فى نقطة التقائه بالسندال بل على نقطة قريبة من ذلك ويتوالى الطرق إلى جنب الدائرة المرسومة والتى تعتبر دليلا مرشدا لحدود التشغيل[٣].

---

(١) وقد ينتج عن عملية التنقيب تجعيد (كشكشة) عند الحافة لذلك يلزم مراقبته والتخلص منه، وبمجرد ظهوره أول بأول وإلا تضخمت التجاعيد وكبرت عند الحافة وتشققت أو ثنيت تحت بعضها ويصعب فى هذه الحالة علاجها وبذلك يزيد سمك المعدن بغير انتظام عند الحافة بسبب وجود التشققات. كما تجرى عملية تعميق الإناء المعدنى من الداخل بتنوع القوالب الخشبية التى يتم عليها التعميق باختلاف الأشكال المطلوبة ومن المعروف أن القالب المستعمل فى عمل صحن قليل العمق ذو شفة وتجويف وقاع مستوى يختلف عن القوالب المستعملة لأشكال الأوانى الأخرى.

راجع: Meryon H., A History of Technelagy, Vol., II, London, 1954, p. 452.

(٢) راجع: Bear E., Islamic Metalwork., pp. 14-15 .

(٣) راجع: محمد أحمد زهران، فنون أشغال المعادن، ص ١١٧، سعيد مصيلحى، أوانى المطبخ، ص ٢٢٤.

٣.عملية الجمع التعاقبى :

هى عملية الجمع المتمركزة دائريا من الداخل إلى الخارج بانتظام ذلك ان كل دائرة كاملة متعاقبة من دوائر حركة الدق المتمركزة إلى الخارج تساعد المعدن على التجعيد (الكشكشة) عند الحافة ولذلك يجب مراقبة هذه (الكشكشة) بمجرد ظهورها وتنعيم الحافة اى التخلص منها فى بدايتها كما ان الطرق عند الحافة يجعل الشكل يميل إلى التفرطح، هذا غير مرغوب فيه اذ ان ذلك يزيد فى قطر الإناء فى حين ان المطلوب تقليل القطر عند الحافة ،ويتم التخلص من التجاعيد بواسطة الدق بالدقاق على كتلة من الخشب اذ ان للتجاعيد أثر فى جفاف المعدن عند الحافة الأمر الذى يستوجب إجراء عملية التخمير عدة مرات أثناء التشغيل[١] .

٤.عملية الخصر والتفليج :

الخصر هو عملية تطويع المعدن بالطرق مع استخدام السندال المناسب وذلك لتقليل القطر وتجرى عملية الطرق من الخارج أثناء الخصر وذلك على سندال جمع .

أما عملية التفليج أو التوسيع فتجرى إما على السطح الداخلى أو السطح الخارجى على السواء واذا كانت فتحة الإناء ستفلج فإن الطرق يبدأ من الداخل ويجب مراعاة ان يكون تقوس السندال مماثلا لتقوس شكل الإناء المطلوب عمله[٢] .

ثانيا : طريقة الصب :

تتلخص طريقة الصب فى إعداد قوالب معينة من المعدن تتخذ نفس الشكل المراد تنفيذه ، ثم يصب فيه المعدن فيتشكل مثله ،وبعد تجمد المعدن تجرى عملية الزخرفة على سطحه والملاحظ ان هذه الطريقة لاتستعمل فى كل المواد المعدنية، وأغلب استعمالها فى مادتى البرونز والنحاس كما تستعمل طريقة الصب فى صناعة التحف والتماثيل الصغيرة التى تتخذ شكل حيوان أو طائر[٣] .

---

(١) راجع: محمد أحمد زهران، أشغال المعادن، ص ١١٧ .

(٢) راجع: سعيد مصيلحى، أوانى المطبخ، ص ٢٢٦-٢٢٧ .

(٣) نفسه.

ثالثا: طريقة الطرق [١]:

هى إحدى العمليات الصناعية التى تمر بها التحفة المعدنية حتى تصل إلى شكلها النهائى وتتم بوضع ألواح المعدن على السندال المصنوع من الحديد والمنتهى عند طرفه بجزء من الصلب ليتحمل عملية الطرق ثم يطرق المعدن بمطرقة تشبه الشاكوش الصغير والهدف من عملية الطرق هنا هو تجميع ذرات المعدن حتى يكتسب مزيدا من الصلابة من جهة ، وإعطائه الشكل المراد تنفيذه من جهة أخرى بحيث تتم هذه الطريقة بأن ترسم الزخارف على الالواح المعدنية اللينة من النحاس أو الذهب أو الفضة ، ثم تطرق هذه الزخارف من الخلف طرقا خفيفا حتى تبرز على السطح وتصبح مجسمة[٢].

ويمكن عمل رقبة الإبريق الأسطوانية بواسطة لف الصفيحة المعدنية إلى الإستدارة المطلوبة والتى يتناسب قطرها مع قطر فتحة بدن الإبريق وذلك يمكن الحصول على ماسورة القطع المعدنية ببعضها بواسطة سبيكة تنصهر فى درجة حرارة منخفضة عن تلك الحرارة التى ينصهر عندها المعدن المراد لحامه ، واللحام المستخدم بالنسبة لرقبة الإبريق وصنبوره ومقبضه هو اللحام بالفضة أو المونة[٣].

أما صناعة وتركيب صنبور الإبريق فإنه يبدأ باختيار شريحة من الألواح المعدنية وشنكرة نموذجه وتتم بواسطة رسم خطوط مستقيمة لشكل الصنبور يلى ذلك ثنى الشريحة قليلا بعضها البعض أثناء عمل الجزء المسلوب من الماسورة وبعد تشبيك شفتى الحافتين تدسر إلى اسفل لكى لا تظهر الوصلة على السطح

---

(١) وتعتبر عملية الطرق من أقدم وأبسط الطرق التى استعملها صناع المعادن فى إيران ثم انتشرت بعد ذلك فى العالم الإسلامى، كما أن المعادن التى تزخرف بطريقة الطرق تكون عادة لينة طيعة حتى يسهل تشكيلها على القالب وهى عادة من عادة من الفضة أو الذهب. راجع: حسين عليوة، المعادن، كتاب القاهرة، ص ٣٧٠-٣٧١.

(٢) راجع: حسنى نويصر، الآثار الإسلامية، ص ٣٢٩.

(٣) نوع من اللحام يستخدم فى وصل المعادن ببعضها باستخدام فضة اللحام أو الزنك التجارى والتى يتكون من ٥٠٪ زنك، و٥٠٪ نحاس أحمر تنصهر على درجة حرارة معتدلة وتعتبر طريقة تكوين الأشكال الأسطوانية أو المخروطية باللحام أسهل من تكوينها بالجمع. راجع: محمد أحمد زهران، أشغال المعادن، ص ١١٨-١١٩.

ثم تلحم الوصلة بالمونة ،والطريقة المعتادة لإجراء عملية اللحام هو ثنى شريحة من النحاس الأصفر إلى شكل الوصلة وعندما يبدأ اللهب فى تحقيق سريان النحاس الأصفر عند احد الأطراف يتم اللحام متدرجا إلى الطرف الأخر ثم يشكل كعب الصنبور بلف طرف توصيل اللحام الصغير إلى اسفل أولا ثم تدسرالجوانب عليه وتلم الوصلة الخلفية بالمونة ثم يشكل كعب الصنبور بعناية على سندال مناسب ثم يسوى فم الصنبور وتعمل مجرى على حافته تركب عليه حلقة صغيرة لتثبيته على جسم الإبريق بواسطة الطرق .بعد ذلك يملأ الصنبور بالرصاص اعدادا لعملية الثنى فتركز الحافة ببرم قطعة من الورق المقوى على السطح لمسافة ٥سم وعلى الطرق تجرى عملية الثنى باستخدام أدوات تأخذ فى شكلها انحناءة الصنبور وحجمه وتتم هذه العملية تدريجيا حتى لا ينثنى الجانب السفلى أو يتشقق الجانب العلوى ويجب تسوية اى خطأ فى الحال قبل تفريغ الرصاص من الصنبور ثم يتم تدوير الحافة إلى أعلى مع فتح الشفة قليلا بتسويتها(١) .

وإذا كانت الصدريات أو الصحون أو الصوانى تصنع من صفيحة معدنية واحدة ، فإن الطست يصنع من صفيحتين الأولى عبارة عن القاع والثانية للأجناب فيقوم الصانع أولا باختيار الصفيحة النحاسية والتى تتناسب من حيث القطر والارتفاع مع شكل الإناء المطلوب فيتكون منها الأجناب حيث يتم لحام طرفيها بمادة مكونة من النحاس والقصدير وهى التى تعرف لدى أرباب الصنعة الحاليين باسم « تنكار»(٢) .

والصفيحة الثانية بالنسبة لجسم الطست هى عبارة عن سطح القاع المستديرة والتى تتناسب فى قطرها مع الشكل الأسطوانى والذى يمثل الأجناب يقوم الصانع بعد ذلك بعمل قصات متجاورة فى الطرف السفلى للأجناب بحيث

---

(١) سعيد مصيلحى، أوانى المطبخ، ص ٢٢٧.

(٢) التنكار: هو اللحام بالقصدير أو المونة وتتلخص فى عملية لحام الأجزاء المعدنية بإدخال سبيكة منصهرة بينها، وهذه السبيكة قد تكون سبيكة من القصدير والرصاص أو سبيكة نحاسية. راجع: محمد أحمد زهران، أشغال المعادن، ص ١١٨-١١٩.

لايزيد عمق القص عن ٥سم ثم تقسم هذه القصات إلى نصفين يرفع نصفها إلى اعلى ويترك الآخر كما هو ثم تثبت صفيحة القاع المستديرة بين هذه القصات العلوية والمستقيمة ثم يجرى بعد ذلك عملية تثبيتها بواسطة الطرق عليها على سندال مناسب وبذلك تتم عملية التثبيت الأولية . اما المرحلة الثانية فى عمل الطست فهى عملية لحام الأجناب مع القاعدة حيث يقوم الصانع بمسح قاع الطست من الداخل بالماء ثم وضع مادة «التنكار» فى منطقة اتصال القاعدة بالأجناب ويبدأ فى تسخين ذلك الجزء على نار هادئة وبذلك يتم صهر وإدماج صفيحتى الأجناب مع القاع ويصبحان صفيحة واحدة تكون الشكل العام للطست ، ثم تجرى بعد ذلك عملية تشفير للطست أى تكون شفة مستعرضة عند الحافة العليا لجسم الطست كما ينتج من إجراء عملية التشفير شفة ذات محيط أكبر من محيط الجسم الأسطوانى الأصلى التى تكونت منها ومن الواضح ان المعدن يتمدد أثناء خطوات العمل للحصول على هذه التشفيرة[1].

أما بالنسبة للتشفيرة التى تكون قائمة حول قرص مستوى وهو الأسلوب السائد فى صنع الصحون والصوانى فيتم اقامتها من الكعب وفى هذه الحالة يستعمل الدقاق بدلا من الشاكوش فيسحب المعدن تدريجيا فى الاتجاه الداخلى أو الاتجاه العلوى بواسطة التشغيل بحرص حول الحافة على سندال ذى نهاية مقوسة مع السماح للحافة الخارجية للتشفيرة بالسحب ببطء مع تجنب الذم أو التجعيد الذى قد يحدث حول الحافة ويجب إزالته عند ظهوره أو ملاحظته. وقد يحدث

---

(١) عملية التشفير: إحدى عمليات تطويع المعادن بالطرق وهو عبارة عن بروز مستعرض على حافة الجسم وغالباً ما تكون بزاوية مائلة أو قائمة مع الجسم ويتم عمل تشفيرة الطست بوضع حافة الإناء تجاه حافة سندالية ثابتة من الصلب بقصد الحصول على عرض من المعدن بقدر التشفيرة المطلوبة بتسطح على هذه الحافة السندالية الصلبة ويستخدم عندئذ شاكوش التسطيح فى تسطيح المعدن مع تحريك الأسطوانة بثبات وانتظام حركة دائرية مع المحافظة على عدم تغيير عرض التشفيرة على الحافة السندالية كما يجب أن تزيد عن عرض التشفيرة المطلوبة بحيث يتدرج السمك إلى الداخل فى اتجاه السندال إلى لا شىء لإتمام عملية التمدد بكيفية صحيحة يجب المحافظة على وضع الحافة الجارى تشفيرها باستواء على سطح الحافة السندالية وحيث تنزل طرقات الشاكوش على السندال الصلب إذا أراد للتشفيرة بالارتفاع إلى زاوية ما من حافة السندال. راجع: محمد أحمد زهران، أشغال المعادن، ص ١١٧-١١٨.

نتيجة التشفيرة للخارج تكوين تجاعيد يتم التخلص منها بعناية باستعمال الدقاق الخفيف ومن خلال هذه العملية يستقر كعب التشفيرة على السندال لكن التجاعيد ترفع بزاوية خفيفة فوق السندال حتى لا يكون طرق الدقاق جافا على المعدن وهذه الطريقة تؤثر على اكتناز المعدن فى التشفيرة بسرعة بدون إفراط فى الترقيق عند الكعب، ومن جهة أخرى عند تشكيل تشفيرة عميقة على قرص يجب تخمير المعدن على فترات. وينتهى تشكيل التحف المعدنية بإجراء عملية التنعيم.

وعملية التنعيم تعتبر إحدى العمليات الهامة التى لا يمكن تجاهلها أو الإستغناء عنها والغرض من هذه العملية هو تحويل آثار الطرق على سطح الآنية إلى سطوح ناعمة تعطى الشكل مظهرا حسنا كما يسبق هذه العملية إجراء تسوية مبدئية بالدقاق حتى يتم تصحيح للشكل كما أن التنعيم يتم بطرق المعدن بالدقاق على السندال فى حين تجرى عملية التشطيب النهائى بالشاكوش ويتطلب الأمر فى هذه الحالة ان يكون سطحى كل من الشاكوش والسندال على درجة عالية جدا من النعومة كما يجب أن تكون الطرقات خفيفة ،وعند تنعيم إناء ذى شكل منحنى كالصدريات يجب ان يستعمل ألة طرق ذو سطح مستو وسندال ذو سطح مقوس ويتم الطرق فى تركيز دائرى اما عند تنعيم سطح مستو كالصوانى فإنه يفضل استخدام سندال مسطح وشاكوش ذى سطح مقوس قليلا على ان يتم الطرق فى اتجاه قطرى يبدأ من مركز الدائرة إلى الخارج (١).

رابعا: طريقتى الحز والحفر:

وهما من الطرق الشائعة فى صناعة المعادن الإسلامية بصفة عامة والتحف المعدنية الأيوبية بصفة خاصة ولقد استخدمهما الصنّاع فى تنفيذ العديد من الزخارف النباتية والهندسية وكذلك فى كتابة التوقيعات(٢)، وكان يتم عن طريق إجراء حزوز أو نقوش خفيفة غير غائرة على سطح المعدن وفقا لرسم معين

---

(١) راجع : محمد أحمد زهران، أشغال المعادن، ص ١١٧، سعيد مصيلحى، أوانى المطبخ، ص ٢٣٠-٢٣١.

(٢) راجع : Ward R., Islamic Metalwork., pp. 4-5.

يعده الصانع قبل تنفيذه ثم يقوم بنقله على سطح المعدن تمهيدا لحزه بألة الحز الخاصة ذات النهاية المدببة ، كما يلاحظ اختلاف الحز عن الحفر فى انه أكثر غورا وعمقا على سطح المعدن ،وقد يكون الحفر بارزا وفى هذه الحالة يقوم الصانع بحفر ما حول الأجزاء التى يريد إظهارها بارزة[١]. ولقد استخدمت طريقتى الحز والحفر فى جميع التحف المعدنية الأيوبية.

خامسا : طريقة الزخرفة بالمينا[٢] :

المعروف ان الزخرفة بالمينا[٣] تكون على طريقتين :

الأولى : تركيب المينا ذات الفصوص *Email Cloisonné* وفيها تصب المينا فى حواجز رقيقة ذهبية تلصق على المعدن.

الثانية : طريقة الحفر *Email champlevé* وفيها توضع المينا فى تجاويف حفرت لها على صفيحة من المعدن ثم تسوى التحفة فى النار فتثبت المينا ، وهذه الطريقة خلفت الطريقة الأولى وذاع انتشارها فى القرن السابع الهجرى الثالث عشر الميلادى وهى من الطرق التى تحتاج إلى تعب ومهارة اقل كما توفر كثيرا من الجهد الذى كان يبذله الصنّاع فى تركيب المينا ذات الفصوص. والواقع ان ما وصل الينا منها قليل جدا . ولعل أهم المعروف منها قرص صغير مستدير من

---

(١) حسين عليوة، المعادن، ص ٣٧١.

(٢) المينا: عبارة عن مادة كالزجاج يمكن إذابتها مع بعض الأكاسيد للحصول على ألوان مختلفة وهى تتكون كيميائياً من سيليكات البوتاسيوم وأكسيد الرصاص بحيث تكون السيلكات بنسبة ٤٠٪ بينما تصل نسبة السيلكات فى الزجاج إلى ٦٨٪ ويتطلب تركيب هذه النسب إلى بعضها براعة ومهارة وعلم بأصول الصنعة، فمثلاً للحصول على مينا خضراء يضاف إلى السيليكا مادة أكسيد النحاس، والمينا الحمراء أكسيد الحديد والمينا الزرقاء أكسيد الكوبالت، والمينا الصفراء أكسيد الأنتيمون. راجع: حسنى نويصر، الآثار الإسلامية، ص ٣٥٦.

(٣) يمكن القول أن طريقة الزخرفة بالمينا ظهرت لأول مرة فى العصر الأيوبى ثم ذاعت فى العصر المملوكى، حيث يحتفظ متحف الفن الإسلامى بقنينة من الزجاج المنزل بالمينا تنسب إلى عصر الملك الناصر يوسف أحد سلاطين الأيوبيين الذين حكموا فى دمشق وحلب وتوفى سنة ٦٥٨هـ/ ١٢٦٠م. وهو نفس السلطان الذى نقش اسمه على زهرية من النحاس المكفت بالفضة المحفوظة بمتحف اللوفر والتى سبق دراستها. راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، ص ١١٣-١١٤ ، عبدالرحمن زكى، الفن الإسلامى، دار المعارف، كتابك، ١٩٨٣م، ص ٤٦.

الذهب عثرعليه فى أطلال الفسطاط ووجه هذا القرص مقعر ومغطى بالمينا ومقسم إلى ثلاثة أقسام ، فى الأوسط كتابة كوفية بيضاء مزخرفة باللون الأحمر نصها : الله خير حافظا . وبالقسمين الأعلى والأسفل زخرفة حمراء محدودة بالذهب على ارضية خضراء[1] .

كما تستخدم المينا فى زخرفة التحف الزجاجية على أسس مرعية تعتمد على علم الكيمياء والهندسة إذا كانت الزخرفة مركبة من أكثر من لون ،وخلاصة القول ان التحف الزجاجية التى عثر عليها من العصر الأيوبى كان غالبها مموها بالمينا ومذهبا وكانت بعض التحف تشتمل على زخارف لموضوعات آدمية عبارة عن مناظر الألعاب الرياضية ورحلات الصيد ومناظر البلاط التى تشبه مثيلاتها على المعادن المكفتة بالذهب والفضة موضوع الدراسة ولعل هذا يسد فجوة عدم العثور على تحف معدنية أيوبية منزلة بالمينا[2] .

طريقة التكفيت :

التكفيت : كلمة فارسية معناها الدق ، والتكفيت أسلوب فى زخرفة المعادن قوامه حفر رسوم على سطح المعدن ثم تملأ الزخارف المحفورة بمادة أخرى كالفضة والنحاس الأحمر وكانت تلك الطريقة تتم برسم الشكل المطلوب على المعدن ثم يبدأ الحفار بتحديد الخطوط الخارجية للنموذج المطلوب بألة مدببة، وبعد ذلك يزيل الأرضية بواسطة الأزميل داخل هذه الأشكال أو داخل أجزاء من هذه الأشكال مع إبقاء وسط هذه الأجزاء بارتفاعها الأصلى ، ثم تهيأ الصفيحة المعدنية التى يراد تنزيلها إلى الشكل الزخرفى المطلوب ،ويجرى بعد ذلك تنزيلها بالضغط على حافاتها بألة مثلثة المقطع ويعمد دائما فى الضغط على ان يكون جزئيا فوق حافة المعدن الأصلى ،وذلك لتمتد قليلا حافة المعدن فوق حافة الشكل المكفت .وهناك طريقة أخرى فى التكفيت ،وهى إزالة طبقة معينة من

(١) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة. راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٥٢١، كنوز الفاطميين، القاهرة، ١٩٣٧، ص ١٢٤ . رقم السجل ٤٣٣٧ .

(٢) حسنى نويصر، الآثار الإسلامية، ص ٣٥٦-٣٥٧.

سطح المعدن المراد تكفيته بألة غير حادة ، ثم ملؤها بمادة التكفيت ثم تطرق تلك المادة بواسطة ألات خاصة لتثبيتها كما يتبع ذلك مرحلة أخرى يستعمل فيها شوكة مدببة الرأس لإبراز التفاصيل الدقيقة المطلوبة ثم تملأ تلك التفاصيل فى معظم الأحيان بمادة سوداء تستعمل لهذا الغرض[١] .

وخلاصة القول انه بعد رسم الزخارف على سطح التحف المعدنية تحفر هذه الرسوم حفرا عميقا ثم تملأ الأجزاء المحفورة بمادة التكفيت التى تكون غالبا بمادة اغلى قيمة من المادة التى صنعت منها التحفة فمثلا كان يكفت بالنحاس الأصفر والأحمر والفضة اما الذهب فإنه لم يستخدم فى التكفيت إلا فى الربع الثانى من القرن السابع الهجرى / القرن الثالث عشر الميلادى . وكان يتم انزال التكفيت فى صورتين :

١ـ على هيئة رقائق دقيقة تستعمل فى زخرفة المناطق الكبيرة أو العريضة، وكانت تستخدم فى التكفيت بالنحاس الأحمر والفضة .

٢ـ على هيئة أسلاك رقيقة تستعمل فى زخرفة الأجزاء الصغيرة والضيقة من الزخارف واستخدمت هذه الطريقة فى تكفيت الذهب منذ الربع الثانى من القرن السابع الهجرى / القرن الثالث عشر .وفى كلتا الحالتين تنزل مادة التكفيت فى الأجزاء المحفورة على سطح التحفة بواسطة الدق فوقها بمطرقة خشبية خاصة لتثبيت مادة التكفيت فى الأماكن المخصصة لها[٢] .

---

(١) هى مادة النيلو السوداء (Niello) حيث تتم هذه الطريقة بأن تصب فى الحزوز الموجودة على سطح المعدن مركب ساخن من معدن النحاس أو الرصاص أو الكبريت مضافاً إليها مادة النشادر، وبعد أن تبرد التحفة تلمع بقطع من القماش ويصبح بها تباين فى الزخرفة حيث تملأ المناطق المنخفضة بمادة النيلو بينما يظل المعدن بلونه الطبيعى. راجع: حسنى نويصر، الآثار الإسلامية ص ٣٣٠.

(٢) راجع: سعيد الديوه جى، الموصل فى العهد الأتابكى، بغداد، ١٩٥٨م، ص ٥١ أعلام الصناع المواصلة، الموصل، ١٩٧٠، ص ٧٠-٧١ ، وأوقطاى آصلان آبا، ترجمة/ أحمد محمد عيسى، الترك وعمائرهم، استانبول، ١٩٨٧، ص ٢٦٤، حسين عليوة، المعادن، ص ٣٧٤، منى بدر، أثر الفن السلجوقى على الحضارة والفن فى العصرين الأيوبى والمملوكى فى مصر، دكتوراه مخطوطة، ١٩٩٥، ص ٢٦٩، سعيد محمد مصيلحى، أدوات وأوانى المطبخ، ص ٣٣.

ولقد تعددت الآراء حول أصل طريقة «التكفيت»[١] وموطنها الأصلى الذى ازدهرت فيه والتى كان معروفا منذ أقدم العصور حيث الأمثلة الأولى لتكفيت البرونز بالنحاس والتى تقع فى نطاق الفن الساسانى وأن الساسان قد عرفوا التكفيت حيث وجدت تحف معدنية برونزية من فجر الإسلام مكفتة بالنحاس الأحمر والأصفر[٢]. ولم تصل إلينا تحف معدنية إسلامية[٣] مكفتة تحمل تاريخ صنعها قبل القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) وان أقدم مثال منها هو مقلمة من البرونز المكفت بالنحاس الأحمر ، عليها كتابة عربية وفارسية مؤرخة لسنة ٥٤٢هـ/١١٤٨م وتحمل اسم عمر بن الفضل وليس على التحفة ما يشير إلى مكان صناعتها ،ولكنها ترجح لصناعة إيران لوجود الكتابات العربية والفارسية بالإضافة إلى تشابه الأسلوب الفنى للقطع الايرانية .

والتحفة المعدنية التى تأتى بعد هذه المقلمة هو سطل من البرونز المكفت بالفضة والنحاس الأحمر من مجموعة بوبرنسكى (Bobrinsky) وتنسب لمدينة هراة بإيران بتاريخ ٥٥٩هـ/١١٦٣م[٤].

(١) كما عرف التكفيت فى مصر منذ العصر الفرعونى من القرن الثامن قبل الميلاد وهناك شواهد مادية على ذلك أهمها : قناع توت عنخ آمون الذى يحتوى على زخارف المينا وهى نوع من التكفيت كما يحتوى على زخارف مكفتة بالذهب ذى اللون الوردى على أرضية الذهب العادى أو ذي اللون الأصفر كما يحتفظ المتحف البريطانى بتمثال من البرونز لملكة فرعونية كفت شعرها وأجزاء من ملابسها برقائق من الذهب والفضة والنحاس كما عرف قدماء المصريين الحديد المغشى بالذهب. راجع: الفريد لوكاس - ترجمة/ زكى إسكندر، محمد زكريا غنيم، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، القاهرة ١٩٤٥م، ص ٣٨١-٣٨٢، منى بدر، أثر الفن ص ٢٦٩.

(٢) Bear E., Metalwork. P. 5., Ettinghausen R. and Grabar O., the Art and Architecture of Islam, Yale University, 1994, p. 337.

(٣) من غير المستبعد أن يكون الدين الإسلامى قد أثر فى رواج طريقة التكفيت عند المسلمين ، حيث وردت بعض الأحاديث النبوية الشريفة التى تشير إلى كراهية استعمال الأوانى المصنوعة من الذهب والفضة الأمر الذى ساعد على انتشارطريقة زخرفة المعادن كالنحاس والبرونز بالمعادن الثمينة كالذهب والفضة. زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٥٣٥.

(٤) القطعة محفوظة بمتحف الأرميتاج بللنجراد بروسيا. راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٥٣٥-٥٣٦.

ونظرا إلى أن فنون الأيوبيين استمدت الكثير من عناصرها من الفن السلجوقى لاسيما وأن الطرق الصناعية والفنية التى وصلت إلى مصر فى القرن السابع الهجرى / ١٣م من ايران والعراق(١). وفى القاهرة اندمج الصنّاع الوافدين بالصناع المصريين الذين ما لبثوا ان تعلموا الأسلوب الصناعى والزخرفى الجديد واجادوه وانتجوا العديد من التحف المعدنية المكفتة بالذهب والفضة والتى تشابهت مع مثيلتها من التحف التى صنعت بالموصل فمن المعروف ان الأيوبيين قد اقبلوا على تشجيع ونقل الطرق الصناعية والفنية المتطورة إلى مصر وكان ذلك بدافع حبهم لهذا النوع من الأوانى المعدنية التى سبق وأن استعملوها قبل حضورهم لمصر بالإضافة لوجود كثير من مهرة الصنّاع المهاجرين فى هذا المجال من الموصل(٢).

ويمكن القول ان صنّاع الموصل استعملوا الفضة والنحاس الأحمر والذهب فى التكفيت كما يبدو لنا من الأمثلة موضوع الدراسة ان صناعة تكفيت التحف المعدنية قد انتقلت من مدينة الموصل إلى كل من دمشق والقاهرة(٣) على أيدى الصنّاع الموصليين الذين هاجروا إلى هاتين المدينتين ، حيث نشروا هناك سر الصناعة(٤).

---

(١) منى بدر، أثر الفن السلجوقى، ص ٢٦٩.

(٢) العبيدى، التحف المعدنية، ص ١٦٢-١٦٣.

(٣) ولقد تطورت صناعة تكفيت التحف المعدنية فى العصر المملوكى لدرجة أن أصبح فى مدينة القاهرة سوق خاص يسمى سوق الكفتيين، فقد أشار «المقريزى» إليه بقوله: «.... ويشتمل على عدة حوانيت لعمل الكفت وهو ما تطعم به أوانى النحاس من الذهب والفضة، وكان لهذا الصنف من الأعمال بديار مصر رواج عظيم وللناس فى النحاس المكفت رغبة عظيمة ولا تكاد دار تخلو بالقاهرة ومصر من عدة قطع نحاس مكفت ولابد أن يكون فى شورة العروس دكة نحاس مكفت...». راجع: المقريزى، الخطط، ج٢، ص ١٠٥.

(٤) من الطريف أن صناعة تكفيت المعادن بالذهب والفضة أو بهما معاً انتقلت إلى أوربا فى العصور الوسطى، حيث أقبل صنّاع المعادن من الأوربيين ـ خاصة صنّاع البندقية ـ على تقليد تلك الصناعة، واستقدم عدد من صنّاع هذه التحف إلى البندقية للاستعانة بهم فى هذا المجال، حتى نشأت من ذلك مدرسة وفق فيها بين الصناعة الإسلامية والموضوعات الزخرفية وبين الذوق الإيطالى فى عصر النهضة عرفت بمدرسة البندقية الشرقية. راجع: العبيدى، التحف المعدنية، ص ١٦٥-١٦٧.

وأخيرا فإن التحف المعدنية الأيوبية قد تنوعت فى طريقة صناعتها وكذلك تعددت أساليب زخرفتها وطريقة تكفيتها فقد وصل إلينا تحف معدنية مكفتة بالذهب والبعض الأخر مكفت بالفضة وأحيانا تحف مكفتة بالنحاس الأحمر والفضة معا كما وصلنا تحف معدنية غير مكفتة ويمكن حصرها على النحو التالى:

١ - التحف المعدنية الأيوبية المكفتة بالذهب

١ـ آلة فلكية من النحاس الأصفر المكفت بالذهب والفضة باسم محمد بن ختلخ الموصلى مؤرخة لسنة ٦٣٩هـ/ ١٢٤١م(١).

٢ـ طست الملك الصالح نجم الدين آيوب مصنوع من النحاس المكفت بالذهب، ويؤرخ فى سنوات : ٦٣٧-٦٤٧هـ/ ١٢٣٩-١٢٤٩م(٢).

٣ـ طست من النحاس المكفت بالذهب والفضة يحمل توقيع داود بن سلامة، ويؤرخ فى سنة ٦٥٠ هـ/ ١٢٥٢ـ١٢٥٣م(٣).

٢ - التحف المعدنية المكفتة بالفضة

١ـ علبة من النحاس الأصفر المكفت بالفضة تحمل توقيع إسماعيل بن ورد الموصلى ومؤرخة فى سنة : ٦١٧ هـ/ ١٢٢٠ م(٤).

٢ـ إبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة يحمل توقيع أحمد الذكى النقاش ومؤرخ فى سنة : ٦٢٠ هـ/ ١٢٢٣م(٥).

٣ـ شمعدان من النحاس المكفت بالفضة يحمل توقيع ابى بكر بن حاج جلدك غلام أحمد الذكى النقاش ،ومؤرخ فى سنة : ٦٢٢هـ/ ١٢٢٥م(٦).

---

(١) محفوظة فى: The British Museum, No: 5-26-10.

(٢) محفوظ فى : Museum of the University of Michigan.

(٣) محفوظ فى : متحف الفنون الزخرفية بباريس رقم ٤٤١١ . الآن متحف العالم العربى بباريس.

(٤) محفوظة : متحف بناكى فى أثينا رقم : Case 65, No. 17.

(٥) محفوظ : متحف كليفلاند Cleveland Museum.

(٦) محفوظ : The Museum of Fine Arts, Boston.

٤ـ إبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة يحمل توقيع عمر بن جلدك الموصلى غلام أحمد الذكى النقاش، ومؤرخ فى سنة : ٦٢٣ هـ / ١٢٢٥م(١).

٥ـ إبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة إياس غلام عبدالكريم الترابى، ومؤرخ فى سنة : ٦٢٧ هـ / ١٢٢٩م(٢).

٦ـ إبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة يحمل توقيع قاسم بن على الموصلى، وينسب لسوريا فى رمضان ٦٢٩هـ/ يونيه، يوليو ١٢٣٢م(٣).

٧ـ مقلمة من النحاس المكفت بالفضة تحمل توقيع أبو القاسم بن سعيد بن محمد بن الأسعردى ، مؤرخة فى سنة : ٦٣٤هـ / ١٢٣٧م(٤).

٨ـ مقلمة من النحاس المكفت بالفضة تحمل توقيع أبو القاسم بن سعيد بن محمد بن الأسعردى ، مؤرخة فى سنة : ٦٤٣ هـ / ١٢٤٥ م(٥).

٩ـ مبخرة من النحاس الأصفر المكفت بالفضة تحمل اسماء السلطان العادل ابى بكر : ٦٣٥ـ ٦٣٧ هـ/ ١٢٣٨ـ ١٢٤٠م(٦).

١٠ـ صندوق بغطاءمن النحاس الأصفر المكفت بالفضة يحمل اسم الملك العادل ابى بكر : ٦٣٥ ـ ٦٣٧هـ/ ١٢٣٨ـ ١٢٤٠م(٧).

١١ ـ طست من النحاس المكفت بالفضة يحمل اسم إلى الملك العادل ابى بكر : ٦٣٥ ـ ٦٣٧هـ/ ١٢٣٨ـ ١٢٤٠م(٨).

١٢ـ طستان مصنوعان من البرونز المكفت بالفضة يحملن اسماء الصالح نجم الدين أيوب : ٦٣٧-٦٤٧هـ/ ١٢٣٩-١٢٤٩م(٩).

---

(١) محفوظ : Metropolitan Museum of art No. 91-1-586.

(٢) محفوظ : المتحف التركى الإسلامى باستانبول.

(٣) محفوظ فى: متحف Kevorkian of New york.

(٤) محفوظة فى: متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم: ١٥١٨٧.

(٥) محفوظة : متحف اللوفر بباريس رقم : K: 3438.

(٦) محفوظة بمجموعة خاصة بالقاهرة «مجموعة شريف صبرى».

(٧) محفوظ : The Victoria and Albert Museum, No: 8508/1863.

(٨) الحفظ : متحف اللوفر رقم : ٥٩٩١.

(٩) الأول فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رقم التسجيل : ١٥٠٤٣، والآخر فى متحف الفرير بواشنطن.

١٣ـ صينية من النحاس المكفت بالفضة تحمل اسماء السلطان الملك الصالح نجم الدين أيوب دمشق بداية ١٢٣٩ـ ١٢٤٩ م[١].

١٤ـ إبريق من النحاس المكفت بالفضة يحمل توقيع أحمد الذكى النقاش الموصلى ،ومؤرخ فى ٦٤٠ هـ/ ١٢٤٠م[٢].

١٥ـ شمعدان من النحاس الأصفر المكفت بالفضة يحمل توقيع داود بن سلامة الموصلى ومؤرخ فى سنة : ٦٤٦ هـ/ ١٢٤٨ م[٣].

١٦ـ زهرية من النحاس المكفت بالفضة تحمل اسم السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف ، دمشق : ٦٣٥ـ ٦٥٨ هـ/ ١٢٣٧- ١٢٦٠م[٤].

١٧ـ إبريق من النحاس المكفت بالفضة يحمل اسم السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف ، دمشق ٦٥٧هـ/ ١٢٥٨م[٥].

١٨ـ كوب على هيئة الكأس ذات جامات برسوم الصيد ينسب إلى دمشق فى الربع الثانى من ق ٧ هـ/ ١٣ م[٦].

١٩ ـ اسطرلاب من النحاس الأصفر المكفت بالفضة والنحاس الأحمر يحمل توقيع عبدالكريم المصرى، وينسب إلى حلب فى سنة ٦٣٣هـ / ١٢٣٥م[٧].

٣ - التحف المعدنية غير المكفتة

ثلاث طاسات من النحاس المضاف إليه زنك يحملون اسماء وألقاب أبو المظفر يوسف (صلاح الدين الأيوبى)، ويمكن تأريخهم فى سنة : ٥٨٠ هـ/ ١١٨٢م[٨].

---

(١) متحف اللوفر رقم : MAO 360.

(٢) محفوظ : متحف همبورج بأمريكا Homberg Collection.

(٣) محفوظ : متحف الفنون الزخرفية بباريس رقم : ٤٤٤.

(٤) متحف اللوفر بباريس رقم سجل ٤٠٩٠.

(٥) متحف اللوفر سجل رقم : ٧٤٢٨.

(٦) محفوظ فى : المكتبة الأهلية بباريس رقم : Chabouillet No: 3192.

(٧) محفوظ بالمتحف البريطانى بلندن.

(٨) الحفظ : ١-The British Museum. ٢- متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم : ٣٩٠٦. ٣- متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم : ١٥٣٨٣.

ثانيا : أشكال التحف المعدنية فى العصر الايوبى

كان صنّاع التحف المعدنية فى فجر الإسلام يسيرون على منوال زملائهم فى العصر الساسانى فى ايران والعصر البيزنطى فى مصر ،وقد بلغت صناعة التحف المعدنية أوج عزها فى ايران قبل الإسلام، كما يشهد بذلك ما وصل إلينا من الصوانى والأباريق والصحون الذهبية ، اما الأوانى الفضية التى ترجع إلى فجر الإسلام فمعظمها صحون عليها مناظر صيد ورسوم مألوفة فى العصر الساسانى وعلى بعضها أسماء أصحابها بالكتابة البهلوية وكذلك التحف المعدنية المصنوعة على شكل حيوان أو طائر فقد كانت ساسانية الروح وأن نسب أكثرها إلى بداية العصر الإسلامى ويمكن القول أنه سادت التقاليد الفنية القديمة فى مصر وإيران فى صدر الإسلام فى صناعة التحف المعدنية حيث أنتج الصنّاع تحفا معدنية متنوعة استمر بعضها حتى العصر الايوبى(١).

ولقد انتج صنّاع التحف المعدنية فى العصر الأيوبى أشكالا متنوعة من الأدوات والأوانى المعدنية مثل : الأباريق ، الشماعد وأدوات الإضاءة ، المقالم وأدوات الكتابة ، الطسوت والطاسات ،الصوانى والالات الفلكية حيث مرت تلك الأنواع بأطوار مختلفة عبر الحقب التاريخية المتعاقبة حتى وصلت إلى العصر الأيوبى فى أشكالها المعروفة، ويمكن تقسيمها على النحو التالى :

أولا : الأباريق

وتعتبر الأباريق حلقة الاتصال بين الطراز الساسانى والطرز الإسلامية فى إيران وبلاد الجزيرة لأن بعضا من هذه التحف يرجع إلى العصر الساسانى فى القرنين الخامس والسادس بعد الميلاد فى القرون الأولى من العصر الإسلامى،

---

(١) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٥٠٨-٥٠٩، أبو صالح الألفى، الفن الإسلامى أصوله، فلسفته، مدارسه، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٧٤م، ص ٣٨٧.

Allan J.W., Nishappur Metalwork of the Early Islamic Period, New York, 1982, pp. 13-25.

وأهم هذه الأباريق مجموعة من الأباريق البرونزية ومجموعة من تحف معدنية على هيئة حيوان أو طائر(١).

وكانت الأباريق(٢) لها أشكال مختلفة فصنعت فى أكثر الأحيان بمقبض طويل وصنبور ممتد وقد تزين برسوم حيوانية أو آدمية فى مناطق محددة ،ولكن الغالب فيها قبل الإسلام بساطة الزخرفة على ان ما صنع منها فى العصر الإسلامى ظل محتفظا بالأساليب الفنية الساسانية إلى حد كبير ولم يدخل عليه إلا شئ بسيط من الأناقة وجمال النسب، كما أن الصنبور أصبح فى أغلب الآحيان على بدن الإبريق وليس فى فوهته . وظهر أحياناً على شكل طائر أو حيوان وكذلك فإن الزخارف على الأباريق المصنوعة فى العصر الإسلامى كانت أدق وأصغر حجما وخير مثال على ذلك إبريق مروان بن محمد أخر خلفاء بنى أمية(٣).

---

(١) راجع: Allan J.W., Nishapur, pp. 17-23.

(٢) الإبريق : فى اللغة: الإناء، وجمعه أباريق، فارسى معرب، وأصله بالفارسية: «آب رى» أو «آبريه» بهذا المعنى أو «آبريز» بمعنى: يصب الماء وقد تكون ترجمة أحد شيئين: إما أن يكون صريقة الماء أو صب الماء على هيئته، وقد ورد ذكره بهذا المعنى فى الآية الكريمة: ﴿يطوف عليهم ولدان مخلدون بأكواب وأباريق وكأس من معين﴾. سورة الواقعة، الآية: ١٧.

كما استعمل هذا اللفظ فى القرن التاسع عشر الميلادى للدلالة على نوع من السفن الحربية الخفيفة العاملة فى حوض البحر المتوسط، وقد كان الإبريق أحد قطع الأسطول المصرى فى القرن التاسع عشر الميلادى، كما يطلق اللفظ على المركب الشراعى ذى الصاريين والقلوع المربعة، والمزود بمدافع يتراوح عددها ما بين ١٨، ٢٤ مدفعاً والذى يسع من ٨٨ إلى ٨٩ رجلاً. راجع: درويش النخيلى، السفن الإسلامية على حروف المعجم، دار المعارف، ١٩٧٩، ص ١، ٢، سعاد ماهر، البحرية فى مصر الإسلامية وآثارها الباقية، دار الكتاب العربى القاهرة، بدون تاريخ، ص ٣٢٩-٣٣١.

(٣) الإبريق من البرونز ويبلغ ارتفاعه ٤١ سم ،قطره ٢٨سم ،ويتألف من بدن منتفخ متكور يرتكز فى اسفله على قاعدة مناسبة ،ويخرج من أعلاه رقبة اسطوانية الشكل تنتهى بفوهة مخرمة وللابريق مقبض وصنبور جميل على شكل ديك يصيح وقد نفض ريشة ورفع ذيله ،ومط رقبته ، كما يخرج المقبض على هيئة زخارف نباتية ومتصلا بصورة كائنين حيين، ويمتد الى اعلى موازيا للرقبة، وهو محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم ٩٢٨١. راجع: Sarre V.F., Die Bronzekanne des Kalifen Marwan II in Arabischen Museum in Kairo, *Ars Islamica,* Vol. 1, Part 1, 1934, pp. 10-14. زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٥٠٨، حسن الباشا، إبريق مروان بن محمد، كتاب القاهرة، المؤسسة، ١٩٧٠، ص ٥٠٧-٥١٣. Bear Eva, Metalwork in Medieval, pp. 86-87

كما استمرت صناعة الأباريق فى الازدهار فى إيران خلال العصر الإسلامى وطبيعى ان انتقال الصنّاع وهجرتهم بالإضافة إلى عامل التجارة كل ذلك ساعد على نقل الأساليب الفنية إلى بلاد الجزيرة والموصل التى كانت أكبر مركز لازدهار هذه الصناعة فى عصر السلاجقة ثم وصلت إلى مصر وسوريا فى العصر الآيوبى وهو ما سوف نوضحه فى الصفحات القادمة. وكذلك فقد تعددت وظائف الأباريق حيث تستخدم فى الوضوء وفى صب الماء على الحاضرين لغسل ايديهم قبل وبعد تناول الطعام ولكن هذه النماذج الرائعة المتقنة فى صناعتها وزخرفتها تؤكد أنها استخدمت لحمل المشروب كما استخدمت كتحفة فنية فى بيوت وقصور الامراء والسلاطين(١).

ثانيا: المباخر

المبخرة : هى الأداة التى يحرق فيها العود ليستجمر ويتطيب به ،ويتدخن ببخوره ، وتسمى أيضا المجمرة، وقد اصطلح على تسميتها بالمبخرة .والبخور هى الدخنة التى تنتج من حرق بعض أنواع الطيب كالعود الهندى، وقد استخدمت المبخرة فى مصر الإسلامية فى أغراض شتى فقد استخدمت كوسيلة من وسائل التطيب والتطهر والنظافة التى حث الإسلام عليها فى تعاليمه للمسلمين بضرورة التطيب قبل دخول المساجد للصلاة(٢). كما كان للمادة التى تصنع منها المباخر دور كبير فى التحكم فى أشكالها لما لكل مادة من خصائص تتميز بها عن المواد الأخرى . فقد عرف صنّاع القاهرة وبلاد الشام العديد من المعادن المختلفة فى صناعة المنتجات الصناعية الفنية وخاصة المباخر التى صنعت من البرونز والنحاس والذهب والفضة والحديد بالإضافة إلى المواد الأخرى من فخار وجص، وقد شاع استخدام الصنّاع لمادة البرونز فى صناعة المباخر الإسلامية لما لهذه المادة من مميزات تسهل كثيرا فى عمليات السباكة، والصب

---

(١) راجع: سعيد محمد مصيلحى، أدوات وأوانى المطبخ، ص: ٢٢٤.

(٢) راجع: Aga Oglu Mehmet, About., pp. 32-33.

التى تستخدم فى طرق صناعتها مما أتاح أمامه فرصة عظيمة فى التنوع فى أشكال المباخر فكان منها ما اتخذ أشكالا هندسية مثل المكعب ذو الغطاء المغطى بقبة مركزية كبيرة وأربع قباب صغيرة ركنية ثم استمر استخدام مادة النحاس بنوعيه الأحمر والأصفر مع اختفاء مادة البرونز تماما فى صناعة المباخر، ومما هو جدير بالذكر ان القاهرة عرفت أشكالا أخرى للمباخر على هيئة المشكاوات الزجاجية التى ذاع صيتها بشكل كبير وانتشرت بدءا من العصر الفاطمى[١].

وقد وصلنا نموذج من هذه المباخر مرسوم على الخزف ذى البريق المعدنى[٢] وعليه إمضاء صانعه «سعد»[٣] ويزخرف باطن الطبق رسم رجل ملتح يمسك بيده اليمنى سلسلة يتدلى منها مبخرة ،ويرتدى الرجل ثيابا ذات أكمام فضفاضة مما يقربه من هيئة رجال الدين كما يملئ كلا من المبخرة وثوب الرجل لفائف من العروق النباتية الدقيقة التى يتميز بها أسلوب الخزاف سعد، كما يوجد حول المبخرة شريط زخرفى يشبه العصابة حول عضد الرجل، ويوجد فى أرضية الرسم بعض وحدات زخرفية من أشكال نباتية أكبرها تشبه علامة عنخ (علامة

---

(١) راجع: حسن الباشا، المبخرة، بحث بكتاب القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، المؤسسة، ١٩٧٠م ص ٦٠٢-٦٠٣، نادية حسن على أبو شال، المبخرة فى مصر الإسلامية، ماجستير، ١٩٨٤م، ص ٢٤-٢٥، عصمت أحمد عوض، المباخر، مكتبة مدبولى، ١٩٩١م، ص ٥٧-٥٨.

(٢) محفوظ فى متحف فكتوريا وآلبرت بلندن طبق من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى البنى اللون قطره ٤٢سم، وكان قد عثر عليه بالقرب من مدينة الأقصر بمصر. راجع:
Soustied J., La Ceramique islamique, Fribourgé, 1985, p. 114

(٣) سعد: يعد من أعلام مصورى الخزف الفاطمى شأنه فى ذلك شأن «مسلم بن الدهان»، وإن كان سعد أكثر مصورى الخزف انتاجاً وتنوعاً، ويبدو أن «سعد» يمثل مرحلة متطورة عن مسلم فيعتقد أنه عاش فى أواخر القرن الحادى عشر وشطراً كبيراً من القرن الثانى عشر الميلادى، وقد وردت التوقيعات باسم سعد على الخزف دون إشارة إلى وطنه أو مكان عمله. ومن ناحية التكنيك الفنى فإن سعد استعمل البريق المعدنى وكذلك الزيتونى المائل إلى الإصفرار وكانت رسومه عادة إما بالريشة الرفيعة وفى هذه الحالة يكون الرسم نفسه بالبريق المعدنى وحول البطانة وكانت فى الغالب بيضة معتمة أو زبدية كما أن هناك بعض الرسوم التى حز فيها سعد عناصره التصويرية على طبقة البريق المعدنى دون أن يصل إلى عجينة الإناء أما بالنسبة للموضوعات التى رسمها سعد على الخزف فكان أبرزها الموضوعات التى يعتقد أنها تمثل رجال الدين المسيحى. راجع: محمود إبراهيم حسين، موسوعة الفنانين المسلمين، جـ١، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٨٦، ص ٦٢-٦٣، أعلام المصورين المسلمين وأشهر أعمالهم الفنية، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٨٢، ص ٦١-٦٤.

الحياة) عند الفراعنة التى يعتقد أنها تطورت بعد ذلك إلى علامة الصليب عند القبط ،ونظرا إلى ملامح الرجل المسيحى قد رسمت حسب الأسلوب البيزنطى المسيحى فمن المحتمل أنه يمثل احد رجال الدين المسيحيين، ومما يرجح ذلك ان الثوب الذى يرتديه الرجل يزخرفه عند أسفل الوسط شريط عليه وحدة مكررة من رسم يشبه الصليب ، وبناء على ذلك فمن المحتمل ان هذه الصورة تمثل قسيسا يزاول بعض الطقوس الدينية المتصلة بالتبخير[1] .

ثالثا: الشماعد

استمرت الشماعد على نهجها القديم لأن المسلمين قد استفادوا من فنون الأمم التى أخضعوها لسلطانهم ولم يتعرضوا لها بما يتعارض ودينهم الجديد ، حيث أن شماعد الفترة السابقة على الفتح العربى كانت فى مستوى فنى عظيم، وأغلب الظن أنها حافظت على ذلك المستوى على يد العرب ،ولقد كانت مصر جزءا من الدولة الإسلامية الكبيرة الموحدة ثم تطورت صناعة الشماعد فى العصر الأموى حتى أنها أصبحت فى العصر العباسى تصنع من الذهب الخالص . ويمتاز الشكل العام لشماعد العصر الفاطمى باحتوائه على عمود ينتهى من أسفل بقاعدة مقوسة قائمة على أرجل قليلة الارتفاع ومن أعلى ينتهى العمود بتاج على شكل رمانة يعلوها دائرة مسطحة توضع فوقه الشموع ،وقد تكون القاعدة المقوسة على شكل محدب قليل الارتفاع يكون أحياناً مستديرا وأحياناً أخرى مسدسا متعدد الأضلاع، وتزين حافات تلك القواعد أحيانا بأشكال بارزة تشبه تلك الشرفات الموجودة أعلى جدران بعض المساجد والقباب الإسلامية وفى آحيان أخرى تنتهى تلك الحافات بأشكال تشبه الخطاطيف . أما العمود فكثيرا ما يكون أسطوانى الشكل تتخلله أجزاء بارزة تتكون من أغلب الشماعد من شكل مضلع فى الوسط يحده من أعلى ومن أسفل بروزان كرويان صغيران ينتهى كل منهما بشكل مقعر وفى الجهة السفلية يلتصق بالقاعدة بينما يبرز فى الجهة العلوية

---

(١) حسن الباشا، المبخرة، ص ٦٠٤، محمود إبراهيم، الخزف الإسلامى فى مصر، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٨٤، ص ٤٧.

ليلتصق بالقرص المستدير الذى يكون عادة مستدير ويختلف قطره تبعا لحجم الشمعدان نفسه[١].

و يتألف شكل شماعد العصر الأيوبى سواء المصنوع منها فى الموصل أو فى دمشق أو فى القاهرة من بدن على هيئة مخروط ناقص ، ويتصل بها من اعلى عمود على اسطوانة تتوجها من اعلى ما يعرف بالشماعة. ولا يستبعد فى الشماعد الأيوبية التى صنعها فنانون من الموصل أنها كانت تشتمل على تلك المميزات الفنية الموصلية التى كانت سائدة فى تلك الفترة فإنه مما لا شك فيه ان الشماعد الإسلامية فى تلك الفترة كان لها شأن كبير وأهمية بالغة .ومما هو جدير بالذكر ان الشماعد فى تلك الفترة كانت تعتبر من الهدايا القيمة التى يتبادلها الحكام والسلاطين فى البلاد ، من ذلك ان احدى ملكات اليمن أهدت إلى الملك الكامل محمد شمعدانا من النحاس[٢].

رابعا : الدواة والمقلمة

الدواة[٣]: هى الأداة التى تستخدم لحفظ الحبر وأدوات الكتابة واعتبر العرب المسلمون الدواة أو الجزء الخاص بالحبر (المحبرة) سواء كانت متصلة أو منفصلة بالدواة مؤشرا مهما من مؤشرات المعرفة فاذا أرادوا قياس عدد المتعلمين احصوا عدد المحابر التى يحملها من كان فى المسجد أو المجلس.

والدواة عند المسلمين تتألف من عدة أجزاء تصل إلى ما ينيف على سبعة عشر جزء هى :

المقلمة : وهى المكان الذى توضع فيه الأقلام .

المحبرة : وهى الأداة التى تقوم بحفظ مادة الحبر ،وهى اما ان تكون جزء من

(١) راجع: آمال العمرى، الشماعد المصرية فى العصر الإسلامى منذ بداية الفتح العربى حتى نهاية العصر المملوكى، ماجستير، ١٩٦٠م، ص ٣٥-٤٦.

(٢) راجع: ابن إياس، بدائع الزهور، جـ١، ص٨٣، العبيدى، التحف المعدنية، ١٦٨-١٦٩.

(٣) الدواة فى اللغة هى ما يكتب منه، وجمعها دويات، ودوى، ودى واسم الدواة مشتق من الدواء لأن بإصلاحها يصلح أمر الكاتب كما يصلح الجسم بالدواء. راجع: المعجم الوجيز، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ١٩٩٦م، ص ٢٤٠.

أجزاء الدواة أو آلة مستقلة عنها ،وكان المسلمون يستخدمونها متصلة بالدواة وأحيانا كانوا يلجأون إلى استخدامها منفصلة لخفة وزنها .

الجونة : وتسمى المليق ،وهى النقرة التى يوضع فيها المداد .

الليقة : وهى الصوفة المبلولة بالحبر .

الملواق : وهو المحراك الذى يحرك ليقة الدواة .

المرملة : وهى مكان التراب (الرمل) الذى تترب به الكتب .

المنشاة : وهى مكان حفظ اللصاق المستخدم فى تثبيت الحبر على الكتب

المنفذ : وهى آلة تستخدم لخرق الورق .

السقاة : وهى أداة تستخدم لصب الماء فى المحبرة عندما يجف الحبر .

المقط : وهو الآلة التى تستخدم فى نحت رأس القلم .

الملزمة : وهى الآلة التى تمسك رأس الورق .

المفرشة : وهى قطعة من خرق الكتان أو الصوف أو الحرير توضع تحت الأقلام[1] .

الممسحة : وهى خرقة على سعة الدواة تستخدم لمسح القلم عند الانتهاء من الكتابة حفاظا على الريشة من الفساد .

المسطرة : وهى نوع من الخشب عادة تستخدم لإصلاح سطور الكتاب من الأعوجاج فهى لذلك مستقيمة الجانبين .

المصقلة : وهى آلة تستخدم لصقل الذهب بعد الكتابة بمائه .

المهرق : وهو القرطاس الذى يكتب فيه ويكون مع الدواة عادة.

المسن : وهو آلة تتخذ لشحذ السكين وتهذيبها .

---

(١) راجع: القلقشندى، صبح الأعشى، ج٢، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ١٩٢٨م، ص ٤٤٤-٤٨٢.

المزبر : وهو القلم . ولقد صنعت الدواة من مختلف المعادن بما فى ذلك مادة الذهب والفضة[١] .

كما حرص الصنّاع المسلمون بصفة عامة والأيوبيون بصفة خاصة على اتقان أدوات الكتابة والتفنن فى تزينها حتى صارت تحفا فنية تبهر الأنظار بجمالها وزخارفها فضلا عن دقة صناعتها ومتانتها ،وقد تطور شكل الدواة أو المقلمة أو المحبرة إلى ان صارت على هيئة علبة مستطيلة ذات غطاء يشتمل عند احد طرفيها على وعاء المداد وفى الجزء الطويل الباقى تحفظ الأقلام وقد صارت تصنع بصفة اساسية من البرونز أو النحاس وتكفت بالذهب والفضة[٢] .

خامسا : الطسوت والطاسات والصوانى

الطسوت من الأوانى التى تمتاز بكبرحجمها واستمرار صناعتها فى سلسلة متصلة وبصفة خاصة خلال العصرين الأيوبى والمملوكى فمن حيث الشكل العام فالطست إناء ذات أجناب قائمة تنتهى من اعلى بشفة منفرجة إلى الخارج وقد يأخذ شكل الجسم أحيانا الشكل المنبعج[٣] .

---

(١) راجع: القلقشندى، صبح الأعشى، ج٢، ص ٤٤٤-٤٨٢، نضال عبدالعال أمين، أدوات الكتابة وموادها فى العصور الإسلامية، المورد مج ١٥ العدد الرابع، ١٩٨٦م، ص ١٣١ .

(٢) راجع: القلقشندى، صبح الأعشى، ج٢، ص ٤٤٤-٤٨٢، نضال عبدالعال أمين، أدوات الكتابة، ص١٣١-١٣٣، هلال ناجى، منهاج الإصابة فى معرفة الخطوط وآلات الكتابة، صنفه: محمد أحمد الزفتاوى ت: ٧٥٠-٨٠٦هـ، المورد، مج ١٥، العدد الرابع، ١٩٨٦م ص ١٨٥-٢١٠، بضاعة المجود فى الخط وأصوله، للشيخ محمد بن الحسن السيخاوى ت: ٨٤٦هـ، المورد مج ١٥، العدد ٤، ١٩٨٦م، ص ٢٤٩-٢٥٨، شرح المنظومة المستطابة فى علم الكتابة، لعلى بن هلال الشهير بابن البواب، المورد ١٥، العدد ٤، ١٩٨٤م، ص ٢٥٩، زهير زاهد، هلال ناجى، أرجوزة فى علم رسم الخط لصالح السعدى الموصلى ت: ١٢٤٥م، المورد مج ١٥، العدد ٤. ١٩٨٦م ص ٣٤٥-٣٧٦، كوركيس عواد، الخط العربى فى آثار الدارسين قديماً وحديثاً، المورد مج ١٥، العدد ٤، ١٩٨٦م ص ٣٧٧-٤١٢ .

(٣) غلب على العامة فى العصر المملوكى استعمال لفظ «الطشت» بشين معجمة مع كسر الطاء وصوابه بالسين المهملة مع فتح الطاء وأصله طسى بسين مشددة فأبدلت مع إحدى السينين تاء للاستثقال فإذا جمع أو صغر ردت السين إلى أصلها فيقال فى الجمع طساس وطسوس وفى التصغير طسيس أو طسه ويجمع على طسات. راجع: سعيد مصيلحى، أدوات وأوانى المطبخ المعدنية فى العصر المملوكى، دكتوراه، ١٩٨٣م، ص ٣٢٣ب.

ووظيفة الطست انه الإناء الذى تغسل فيه الأيدى أو تغسل فيه القماش غير أنه من المؤكد ان للطست وظيفة أخرى هى استخدامه كتحف فنية تؤكدها الأمثلة الرائعة التى وصلت الينا والتى سوف اقوم بدراستها وفحصها خلال الصفحات القادمة، كما كانت وظيفته حمل الطعام. بالإضافة إلى استخدامه فى حمل المشروب وتوزيعه على الناس فى الاحتفالات حيث أشار المقريزى عند حديثه عن السماط الذى اقامه السلطان الملك الاشرف خليل بن قلاوون (٦٨٩ ـ ٦٩٣ هـ/ ١٢٩٣م) بميدان القبق[١] انه لما انتهى السلطان من اللعب دار السقاه على الامراء بأوانى الذهب والفضة يسقون السكر المذاب فشرب الناس من احواض قد ملئت من ذلك وكانت عدتها مائة حوض فشربوا ولهوا ومن المرجح ان يكون المقصود بالأحواض هنا هى الطسوت[٢].

أما الصوانى فتكون أكبر حجما من الصحون ذلك انها أعدت لحمل العديد من الأوانى صغيرة الحجم مثل الصحون والطاسات والسلطانيات وقد وصل قطر بعض صوانى العصر الأيوبى إلى حوالى نصف المتر ،ومن ناحية ثانية فقد لقيت الصوانى اهتماما كبيرا من الناحية الصناعية والزخرفية اذ حرص الفنانون على زخرفة كل اجزائها ومن المرجح ان يكون السبب فى الاهتمام بزخارفها انها لم تكن ترفع مباشرة بعد تناول الطعام ولذلك فانها تعتبر لوحة فنية جميلة تتيح للأشخاص الجالسين حولها فرصة التمتع بمشاهدة زخارفها وقراءة كتاباتها[٣].

---

١) ميدان القبق: بناه الظاهر بيبرس عام ٦٦٦هـ/ ١٢٦٧م، وقد عرف بأسماء عديدة منها: الميدان الأسود، ميدان العبد، وميدان السباق، ويحدد المقريزى موقعه فيما بين القلعة وقبة النصر تحت الجبل الأحمر وقد ظل هذا الميدان ميداناً رياضياً إلى منتصف القرن الرابع عشر الميلادى حتى أنشئت فيه المساجد والمدارس والخوانق حتى ضاقت طرقه. وكذلك فقد امتدت يد التعمير إلى هذا الميدان فقام أمراء الناصر محمد بن قلاوون بالبناء فيه حتى امتلأ الموضع بالعمائر وأيضاً أدى ميدان القبق وظيفة أخرى بجانب وظيفته الرياضية، وهى وظيفة حبية خاصة بعرض الجيش بخيولهم، ورماحهم والتدريب على أمور الحرب.
راجع: المقريزى، السلوك، ق٣، ج١، ص ٨ ، ٩، المقريزى، الخطط ج٢، ص ١١١، ١١٢.
Aylon D., Notes on the Furusiyya and Games in the Mamluk Military Society, London, 1979, pp. 38-39.

(٢) راجع: المقريزى، السلوك، ق٣، ج١، ص ٨ ، ٩، المقريزى، الخطط ج٢، ص ١١١، ١١٢.

(٣) راجع: سعيد مصيلحى، أدوات وأوانى المطبخ، ص ٣٢- ٤٠.

الأدوات الفلكية

اهتم علماء الهيئة[1] من المسلمين بالآلات الفلكية اهتماما بالغا ،وخاصة وأن ماورثوه منها عن الاغريق يعد بدائيا بسيطا لايفى باحتياجاتهم ولا يعاونهم فى سباقهم من اجل تطوير هذا العلم ، لذلك كان من الطبيعى ان يهرع هؤلاء إلى تطوير تلك الألات وأن يقوموا باختراع ألات جديدة تعاونهم فى اداء رسالتهم من رصد ومراقبة وقياسات ،ومن الألات الفلكية التى استخدمها علماء الهيئة من الأيوبيين ما يلى :

الاسطرلاب

آلة فلكية من ألات الرصد تستخدم فى علم الفلك وقد استعمله العرب فى قياس مدى ارتفاع الكواكب ،النجوم ،ومدى ميلها وفى تتبع ظهورها واختفائها ومعرفة بروجها وأوقات الليل والنهار كما استخدموه ايضا فى حساباتهم الجغرافية والطبغرافية وفى معرفة الشرق والغرب وموقع المكان على الارض وخط طوله وعرضه وارتفاع ما بين مكانين واسترشدوا به فى الملاحة وكذلك افادوا منه فى شعائر الصلاة فاستخدموه فى التعرف على سمت القبلة وعلى مواقيت الصلاة[2]. ويعد الاسطرلاب من أهم آلات الرصد التى عنى المسلمون بصناعتها، والاسطرلاب لفظة معربة عن الكلمة اليونانية *Astrolabium* بمعنى ميزان النجم أو مراة النجم، ويرجع اختراعه إلى هيبارخوس فى القرن الثانى قبل الميلاد، كما ينسب استعماله لاول مرة إلى اليونانى ارستاكس (٣٢٠-٢٦٠ ق.م) إلا ان المسلمين أدخلوا عليه العديد من التحسينات، بحيث لم يعد قاصرا على رصد الكواكب والنجوم، وإنما صار له استعمالات عديدة منها ما يتعلق بمواقيت الصلاة والتعرف على سمت القبلة، كما استعمل فى الحسابات والجغرافية

---

(١) علم الهيئة: هو ما يعرف فى المصادر العربية بأسماء عدة منها علم الأفلاك، وعلم النجوم وصناعة النجوم، وعلم التنجيم. راجع: أحمد عبدالرازق، الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى، دار الفكر العربى، ١٩٩١م، ص ٦٥.

(٢) راجع: Sourdel D., et J., Dictionnaire historique de I'islam, Presses Universitaires de France, 1996, pp. 112-114.

والطبوغرافية كشئون مساحة الارض، وفى معرفة الشرق والغرب، وموقع المكان على الارض وخط طوله وعرضه، وارتفاع ما بين مكانين وعمق الآبار، وفى إيجاد محيط الكرة الأرضية، واسترشدوا به كذلك فى الملاحة وفى حساب الشهور والتواريخ وفى التعرف على اوقات الليل والنهار(١).

ويصنع الاسطرلاب عادة من النحاس الأصفر أو البرونز، ويتألف من عدة أجزاء اهمها جسم الاسطرلاب نفسه ويسمى ام الاسطرلاب وهى عبارة عن صفيحة كبرى ذات طوق جامعة لباقى الصفائح مع الشبكة أما الصفائح فأقراص مستديرة يتراوح عددها فى الاسطرلاب ما بين ثلاثة وعشرة وربما أكثر وتثبت الأقراص بحيث لا تتحرك عند الاستعمال وتضم مع الشبكة من ثقوب فى مراكز بواسطة قطب يسمى المحور، ويحفر على كل صفيحة ثلاث دوائر مع المركز تمثل الصغرى مدار السرطان والوسط مدار الحمل والميزان والكبرى مدار الجدى. اما الشبكة أو العنكبوت فهى صفيحة موضوعة فوق اخواتها فى مكانها من الأم وتكون مثقبة على قدر المستطاع بحيث لا يضر التثقيب بمتانتها وعلى وجه يبقى معه فيها ظاهرا رسم منطقة البروج. ومواقع النجوم الرئيسية واسمائها، وهذه الشبكة تتألف من شرائط معدنية قطعت فى شكل فنى تنتهى بأطراف عديدة تشير إلى مواضع النجوم ويسمى الطرف شطبة أوشظبة(٢). أما ظهر الاسطرلاب فينقسم إلى اربعة ارباع الدائرة وإلى ٣٦٠ درجة وينقش فيه أحيانا اسماء البروج وغيرها من الرسوم اللازمة كما يوجد على ظهر الاسطرلاب ساق متحركة تسمى المسطرة أو العضادة التى تدور حول مركز الظهر ولها ذراعان ينتهيان بشطبة اوشظبة ولكل منهما لبنة مثقوبة وتسمى دقة اوهدفا وتوضع بحيث يمكن لأشعة الشمس ان تخترق ثقبى اللبنتين(٣).

(١) راجع : أحمد عبدالرازق ، الحضارة، ص ٧٥..

(٢) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، ص ٦٤-٦٥، الفردوسى (أبو القاسم)، الشاهنامه، تعليق عبدالوهاب عزام، ج٢، الطبعة الأولى، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ١٣٥٠هـ/ ١٩٩٣م، ص ١٥٠-١٥٤، أبى الحسين عبدالرحمن بن عمر الرازى، كتاب صور الكواكب الثمانية والأربعين، بيروت، ١٩٨١، ص١-٢٦، حسن الباشا، الأسطرلاب، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها، ص ٥٧٨-٥٧٩، أحمد عبدالرازق، الحضارة الإسلامية، ص ٧٥.

(٣) راجع: دائرة المعارف الإسلامية، ج٢، مادة «الاسطرلاب» ص ١١٤-١١٨.

ثالثا : الصناع ومراكز صناعة التحف المعدنية فى العصر الأيوبى

أ. الصناع وطوائفهم فى العصر الأيوبى :

لقد ضنت المصادر والمراجع العربية والأجنبية بالمعلومات التى تفيد فى معرفة الصنّاع بصفة عامة وصناع التحف المعدنية الأيوبية بصفة خاصة بحيث أصبح من العسير تتبع تراجم هؤلاء الصنّاع وطوائفهم ،ولكننى استطعت من خلال بعض الإشارات البسيطة التى وردت فى ثنايا بعض الأبحاث بالإضافة إلى دراسة التحف المعدنية الأيوبية ودراسة أساليبها الصناعية والزخرفية والتعرض لتوقيعات صناعها من التعرف على هؤلاء الصنّاع الذين عاشوا تحت كنف الدولة الأيوبية فى مصر والشام ونالوا رعاية واحترام حكامها بالإضافة إلى التعرف على أساليبهم الفنية وطوائفهم الحرفية وعلاقاتهم المهنية والاسرية ببعضهم كما تمكنت من حصر أشهر اعمالهم وتصنيفها على شكل مدارس فنية لها أسلوبها المميز والخاص والتى اصبح لها تلاميذ وغلمان ورواد يعملون على نفس منوال اساتذتهم ومعلميهم. ويمكن القول ان دراسة الكتابات والنقوش على التحف المعدنية الأيوبية قد ساهمت فى التعرف على العديد من المعلومات المتعلقة بالصناع بالإضافة إلى التعرف على التخصصات الدقيقة التى تضمها الحرفة الواحدة فى صناعة التحف المعدنية الأيوبية ولقد كان اصحاب الحرف والصناع فى مصر وبلاد الشام فى القرنين السادس والسابع الهجريين من أكثر الناس وفاء لتقاليدهم الموروثة فقد بقيت طوائف العمال والحرف تسير على نفس النظم والطرق الصناعية التى كانت مستعملة فى الفترة من القرن الرابع حتى السابع الهجرى / العاشر إلى الثالث عشر الميلادى[١]، كما كان الصنّاع ينتظمون فى نقابات[٢] تحمى حقوقهم وتشرف على تأدية واجباتهم على الوجه الأكمل بحيث كان لها نظمها وتقاليدها التى يحترمها الجميع وتؤيدها الدولة بنفوذها[٣].

(١) أحمد رمضان أحمد، المجتمع الإسلامى فى بلاد الشام فى عصر الحروب الصليبية، الناشر روز اليوسف (بدون تاريخ) ص ١١١-١١٢.

(٢) اتفق المشتركون فى مؤتمر التاريخ الاقتصادى ١٩٦٧م على استبعاد كلمة (نقابات) وإقرار كلمة (طوائف).

(٣) محمد عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى، تاريخه، وخصائصه، بغداد ١٩٦٥، ص ١٧٠-١٧١.

وقد ازدهر هذا النظام فى ظل الإسلام ازدهارا عظيما[1]. وقد ساهم بأوفر نصيب فى تقدم الصناعة ، فقد كان تنظيم طوائف الصنّاع على النحو التالى :

الشيخ[2]: يرأس كل طائفة شيخ ينتخبه الأساتذة من رجال الحرفة وبذلك يصبح حاكم الحرفة ويعاونه رئيس وأمين صندوق، وكاتب. والشيخ موجود فى جميع الطوائف الإسلامية ،ويلى الشيخ الاختيارية أو المسنون بين أساتذة الطائفة وهم يتعاونون معه على إدارة الطائفة[3].

الاستاذ[4]: ويدعى عادة أسطى أو أحيانا المعلم، وهم يشكلون القسم الرئيسى من الطائفة، اما العامل فليس له دورا هاما فى الطوائف الإسلامية ولا وجود له عادة، اذ ان الانتقال من مبتدئ إلى اسطى يتم رأسا ،وقد حرف لقب استاذ لاصحاب الحرف حيث حول إلى أسطى[5].

وكان من تقاليد نقابات وطوائف الحرف والصناع الحفاظ على أسرار تلك الحرف وقصرها على أفرادها وأسرهم، ولعل هذا يفسر لنا ما شاع من تخصص بعض الأسر فى حرفة واحدة يتوارثها الأبناء عن الآباء ، فضلا عن صعوبة دخول الغرباء على الطائفة فى صفوفها .

---

(١) راجع: حسن الباشا، الفنون والوظائف، ج١، ص٦٣٠-٦٣١، أحمد عبدالرازق، الحضارة، ص ٢٦٤.

(٢) يعرف الشيخ أيضاً باسم أمين أو عريف وأحياناً نقيب، إذ اختفت رتبة النقيب يسمى الشيخ. راجع: حسن الباشا، الفنون والوظائف، ج١، ص ٦١.

(٣) راجع: أحمد رمضان، المجتمع، ص ١١٣.

(٤) أستاذ كلمة فارسية معربة، ومعناها: السيد أو المشهور بعمله كما استعملت كلمة أستاذ فى العربية بمعنى الماهر، غير أن هذا اللفظ قد استعمل فى الدول الإسلامية بدلالات وظيفية مختلفة فمثلاً جرت العادة فى بعض العصور على كل من اتقن مهنة وبلغ درجة رفيعة فيها سواء من رجال الدين أو العلم أو رجال الدولة أو ذوى الحرف والصناعات والمهارات المختلفة كما استخدمت لفظة أستاذ فى الدول الإسلامية وبخاصة فى عصر السلاجقة للدلالة على بلوغ مرتبة رفيعة فى الدولة وكذلك للدلالة على الرئاسة وخاصة بين الموظفين من غير العسكريين الذين كان يصطلح على تسميتهم بأرباب الأقلام بالإضافة لعادة السلاجقة أن يكون لكل سلطان أستاذ يشرف على تربيته وتأديبه فى الصغر. راجع: القلقشندى، صبح الأعشى، ج٣، ص ٤٨١، ج٥، ص ٤٨٩، حسن الباشا، الألقاب، ص ١٣٩-١٤٠، الفنون والوظائف، ج١، ص ٦٢-٦٣.

(٥) حسن الباشا، الفنون والوظائف، ج١، ص ٦٢-٦٣.

وعلى الرغم من ندرة المعلومات عن اصحاب الحرف و الصناعات وحياتهم وطوائفهم المهنية خلال العصر الأيوبى إلا ان دراسة الكتابات والنقوش على التحف المعدنية قد ساهم فى التعرف على العديد من المعلومات المتعلقة باسماء الصنّاع وطوائفهم الحرفية وكذلك فانها تفيد فى معرفة بعض التخصصات التى كانت تضمها الحرفة الواحدة حيث امكن التعرف على التخصصات الدقيقة التى كانت تضمها صناعة التحف المعدنية الأيوبية حيث كان ارباب تلك الصناعة ينقسمون فيما بينهم إلى تخصصات متنوعة تكتظ بها اسواق وميادين المدن الكبرى مثل دمشق، وحلب، والقاهرة فقد كان الصنّاع ينتظمون فى طوائف تحمى حقوقهم وتشرف على تأدية واجباتهم على الوجه الاكمل، كما كان لها نظمها وتقاليدها التى يحترمها الجميع وتؤيدها الدولة بنفوذها[١].

ولقد كان تنظيم طوائف صنّاع التحف المعدنية فى العصر الأيوبى ينقسم على النحو التالى :

اولا : الصفارين او النحاسين

الصفار : هو صانع الصفر[٢] والأدوات النحاسية ، ولقد أشارت بعض المصادر التاريخية إلى وجود بعض مسابك النحاس فى مدينة الفسطاط بمصر ، وفى ذلك دلالة واضحة على عراقة هذه الصناعة فى مصر فى العصر الإسلامى، ومما لاشك فيه ان وجود هذه المسابك كان ضروريا لامداد صنّاع النحاس بالخامات اللازمة من هذا المعدن لإنتاج مختلف الالات والأدوات النحاسية من أسلحة و معدات حربية هذا بالإضافة للصناعات المدنية من أدوات منزلية وكراسى العشاء وغيرها من الشماعد والتنانير والثريات وصناديق المصاحف والمحابر والأوانى و الأباريق[٣].

(١) عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى، تاريخه، وخصائصه، بغداد، ١٩٦٥، ص ١٧٠-١٧١، أحمد عبدالرازق، الحضارة، ص ٢٦٤.

(٢) الصفر: نوع من النحاس الأصفر أو الملاط الذى تصنع منه الأوعية والقدور: راجع: حسن الباشا، الفنون والوظائف، ج٢، ص ٧٠٥-٧٠٦.

(٣) راجع: Ward r., Islamic., P. 22.

كما جرت العادة أن يتجمع النحاسون فى سوق واحدة أو حى واحد فى المدن الكبرى، ولهذا كان الحى يعرف بهم ، كما كانت بعض المؤسسات الموجودة فيه تنسب اليهم فقد عرف فى كل من القاهرة وحلب على نحو : سوق النحاسين ، وحمام النحاسين ، و خان النحاسين . . الخ[1].

وفى واقع الامر ان المتأمل فى نصوص البرديات العربية التى وردت ضمن موضوعاتها لقب النحاس يلاحظ أنها بالغة الأهمية لأنها تكشف عن تفاصيل دقيقة لأعمال النحاس ومقدار ما يسدده من خراج إذا كان من اهل الذمة، وايضا تضم بعض البرديات العربية بعض اسماء الأدوات التى كان يستخدمها النحاس من قدور وقوالب وأدوات ومسابك وافران مع اسعار منتجاته وسائر الصناعات الاخرى النحاسية[2].

ثانيا :النقاشين

النقش: هو تلوين الشئ بلونين أو بأكثر، وهو أيضا استخراج اجسام صغيرة من جسم أكبر، ومن ثم استعمل بمعنى الحفر أو النحت ، ومن ذلك نقش فص الخاتم ، اما حرفة النقاش فيقال لها النقاشة. ومن هنا استخدمت لفظة النقاش بمعنى الملون والمصور والمزخرف بالألوان سواء على الورق أو القماش، وغيرذلك، كما اطلقت ايضا على النقاش أو الحفار سواء فى الرخام والحجر والجص والخشب والمعدن والفخار. وبصفة خاصة اطلق لقب النقاش على الحفارين على المصنوعات المعدنية من أدوات وتماثيل وآلات وحلى ونقود، ولدينا مجموعة من التحف المعدنية الأيوبية التى تشتمل على توقيعات صناعها متضمنة لفظة «نقاش أو مشتقاتها»[3]. منها ما يلى :

١ـ إسماعيل بن ورد حيث ورد اسمه على علبة معدنية مكفتة بالفضة وقع عليها كالتالى :

---

(١) راجع: حسن الباشا، الفنون والوظائف، ج٢، ص ١٢٧٥.

(٢) سعيد مغاورى، الألقاب والحرف والوظائف فى ضوء البرديات العربية، دكتوراه، ١٩٩٤م، ص ٨٩١.

(٣) حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف، ج٣، ص ١٢٨٢-١٢٨٩.

«نقش إسماعيل بن ورد»[1]

كما ورد كذلك على تصاوير المخطوطات اسمه بالكامل على النحو التالى :

«إسماعيل بن ورد بن عبد الله النقاش»[2]

٢ـ أحمد الذكى حيث جاء توقيعه على ثلاث قطع منعوتا بلفظ النقاش كالتالى :

١ـ «عمل أحمد الذكى النقاش الموصلى فى سنة عشرين وستماية والعز لصاحبه»[3].

٢ـ عمل أحمد بن عمر المعروف بالذكى النقاش[4].

٣ـ عمل المعروف بالذكى النقاش الموصلى فى سنة اربعين وستماية[5].

ومن الصنّاع المواصلة الذين انتجوا تحفهم بمدينة الموصل وحملوا لقب النقاش مايلى :

١ـ شجاع بن منعة الموصلى الذى جاء توقيعه على إبريق من النحاس المكفت على النحو التالى :

«نقش شجاع بن منعة الموصلى فى شهر الله المبارك شهر رجب فى سنة تسع وعشرون (عشرين) وستماية بالموصل[6].

٢ ـ محمد بن فتوح الموصلى حيث جاء توقيعه على رقبة شمعدان على النحو التالى:

---

(١) محفوظة فى متحف بناكى بأثينا.

(٢) الورقة الأخيرة من مخطوط «مصابيح السنة» المؤرخ فى ٢٠ من شوال سنة ست وأربعين وستمائة ٦٤٦هـ/ ١٢٤٩م المحفوظ فى (Chester Beatty Library) تحت رقم ٣١٣٠.

(٣) ابريق من النحاس المكفت، محفوظ بمتحف كليفلاند Cleveland Museum of Art.

(٤) ابريق من النحاس المكفت، محفوظ بمتحف همبورجر بأمريكا Homberg Collection.

(٥) طست من النحاس المكفت، محفوظ بمتحف اللوفر رقم ٥٩٩١.

(٦) ابريق من النحاس المكبفت، محفوظ بالمتحف البريطانى بلندن رقم : ٦١-٦٩-١٢-٦٦.

«عمل الحاج إسماعيل نقش محمد بن فتوح الموصلى المطعم أجير الشجاع الموصلى النقاش»[١].

٣ـ حسين بن محمد الموصلى[٢] الذى جاء توقيعه على الإبريق الذى صنعه على نحو : نقش حسين بن محمد الموصلى»[٣].

٤ـ يونس بن يوسف الموصلى الذى جاء توقيعه على الإبريق على نحو : «عمل يونس بن يوسف النقاش الموصلى . . . »[٤].

ثالثا : المكفتون او الكفتيون

المكفتون أو الكفتيون[٥] الذين يكفتوا الأوانى المعدنية من الطسوت والمباخر والزهريات والشماعد والأباريق بالفضة والذهب كما وردت صيغة المطعم[٦] بدلا

---

(١) شمعدان محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم: ١٥١٢١، ويستفاد من هذا التوقيع كذلك أنه كان مطعماً وأجيراً للصانع المعروف شجاع بن منعة الموصلى كما يؤكد كذلك اشتراك أكثر من صانع فى صناعة تحفة واحدة.

(٢) من أبنائه الذين برزوا فى العصر المملوكى «على بن حسين بن محمد الموصلى» الذى صنع ابريق من النحاس المكفت بالفضة محفوظ بمتحف الفنون الزخرفية بباريس، ويحمل توقيعه على النحو التالى: «نقش على بن حسين بن محمد الموصلى بالقاهرة فى شهور سنة أربع وسبعين وستمائة».

(٣) محفوظ بمتحف اللوفر بباريس رقم ٧٤٢٨.

(٤) محفوظ فى: The Walters Art Gallery in Baltimore No. 54-. 456.

(٥) التكفيت كلمة فارسية من فعل «كفتن» بمعنى وضع مادة أغلى فى الثمن فى مادة أرخص منها تكون مختلفة عنها فى اللون مثل تكفيت النحاس والبرونز بالذهب والفضة، وقد ازدهر هذا الأسلوب فى زخرفة التحف المعدنية الأيوبية. راجع: سعاد ماهر، مشهد الإمام على فى النجف وما به من الهدايا والتحف، دار المعارف بمصر، ١٩٦٨م، ص ٣٢٨.

(٦) وقد ورد لفظ المطعم على القطع المعدنية التالية: - شمعدان من النحاس المكفت وجد على رقبته توقيع الصانع محمد بن فتوح الموصلى على النحو التالى: «عمل الحاج اسماعيل نقش محمد بن فتوح الموصلى المطعم أجير الشجاع الموصلى النقاش». محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة: ١٥١٢١. - كما ظهر هذا اللفظ على بعض التحف المملوكية مثل: - اسطرلاب من النحاس من صناعة سوريا مؤرخ لسنة ٧٣٨هـ/ ١٣٣٨م، جاء التوقيع على النحو التالى «على بن إبراهيم المطعم. . . . . ». هذا الاسطرلاب كان بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ضمن مجموعة هرارى تحت رقم ١٥٢، راجع: وهو محفوظ الآن بالملكية الأهلية بباريس. - اسطرلاب آخر عليه التوقيع التالى: «صنعها وابتكرها على بن إبراهيم المطعم» محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رقم سجل ١٥٣٦٢. ربما يكون إضافة لفظ «المطعم» هنا أن الصانع نفسه قد عمل فى تطعيم الأخشاب. أو أنه قصد «المكفت» ولكن نظراً لعدم ظهور هذه اللفظة أن استخدم بدلاً منها لفظة «المطعم». راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٤٧٤، حسن الباشا، الفنون والوظائف، ج٣، ص ١١٠٧-١١٠٨.

من المكفت على بعض التحف والمعروف أن المطعم هو الذى يشتغل بحشو الخشب بمادة اغلى مثل سن الفيل أو العاج أو الصدف وإن كانت تطلق كذلك على من يشتغل بحشو المعدن كالنحاس بمعدن أثمن مثل الفضة.

رابعا: الاسطرلابيون، الاسترلابيون، الاصطرلابيون[1]

والملاحظ ان الاسطرلابيون كانوا عالمين بعلوم الفلك فكانوا يصنعون آلاتهم الفلكية بأنفسهم كما كان يفعل منجموا الفرس ولذا فقد كانت آلاتهم فى غاية الدقة والإتقان، ومن الصعب ان نضع قاعدة عامة للمكان الذى اصطلح الاسطرلابيون ان ينقشوا فيه إمضاءاتهم ، و ان معظم الاسطرلابيين كانوا ينقشون إمضاءاتهم على ظهر الاسطرلابات[2].

ولقد كان الاتصال قويا بين مصر والشام خلال العصر الأيوبى بحيث لا نستطيع ان نضع حدا فاصلا بين المنطقتين ذلك ان الصنّاع والفنانين تنقلوا بين المنطقتين . ولقد اشتهر فى مصر فى عهد الأيوبيين عدد من الاسطرلابيين وصلتنا آلاتهم الفلكية واسطرلاباتهم ، ومن أشهر هؤلاء الاسترلابيين مايلى:

قيصر الاسترلابى

قيصر بن أبى القاسم بن عبدالغنى بن منصور علم الدين الحنفى وهو عالم رياضى وفلكى ومهندس ولد باصفون من أعمال قنا حوالى سنة ١١٧٨/ ١١٧٩، وتوفى فى دمشق سنة ٦٣٩هـ/ ١٢٤١م، ولقد تلقى العلم فى سوريا ثم الموصل وتتلمذ على يد العلامة كمال الدين بن يونس الذى علمه الموسيقى وبعض العلوم، ولما انتهى من دراسته بالموصل عاد إلى سوريا والتحق

---

(١) الاسطرلابى: هو صانع أو مؤلف الاسطرلابات أو الاصطرلابات، ويقال له أيضاً الاسطرلابى أو الاصطرلابى، وقد وردت الأسماء الثلاثة فى الكتابات الأثرية. راجع: Sourdel D., et J. Dictionnaire, pp. 112-114.

(٢) راجع: دائرة المعارف الإسلامية، ج٢، مادة «الاسطرلاب» ص ١١٤-١١٨، حسن الباشا، الاسطرلاب، ص ٥٧٨-٥٧٩، أحمد عبدالرازق، الحضارة الإسلامية، ص ٧٥.

بخدمة المظفر الثانى تقى الدين محمود صاحب حماة ١٢٢٩-١٢٤٤م[١].

وكان قيصر ماهرا فى صنع الأدوات الفلكية وخاصة الكرات السماوية ففى سنة ٦٢٢ هـ / ١٢٢٥ م صنع كرة سماوية من البرونز للسلطان الأيوبى الملك الكامل محمد بن أبى بكر ونقش عليها اسمه بالخط الكوفى[٢].

عبد الكريم المصرى الاسطرلابى

عبد الكريم المصرى من صنّاع الاسطرلابات النابغين الذين بلغت شهرتهم درجة كبيرة . ومن المحتمل أن يكون الصانع عبد الكريم ولد وعاش بمصر ثم رحل للعمل ببلاد الشام واتخذ لقب النسبة المصرى وعندما عمل فى خدمة الملك الأشرف موسى بن العادل أبى بكر بن أيوب ٦٠٠ ـ ٦٢٨هـ/ ١٢٠٢ ـ ١٢٣٠م بدمشق وديار بكر نعت الملكى الأشرفى ووقع على منتجاته الفنية الملكى الأشرفى» وما يؤكد ذلك هو العثور على آلة فلكية من إنتاج هذا الصانع مؤرخة لسنة ٦٢٥ هـ / ١٢٢٨م يقرأ النص التالى عليها :

(الملكى الأشرفى الأسطرلابى)[٣]

ثم عمل فى خدمة الملك العزيز غياث الدين محمد بن الظاهر غازى بن صلاح الدين يوسف بن أيوب صاحب حلب، والمعروف أن لقب أتابك الملك العزيز ومربيه هو شهاب الدين ولذلك حمل الصانع نعت الملكى المعزى الشهابى حيث وقع على اسطرلابه الشهير بتلك الألقاب[٤].

---

(١) راجع: سعيد مصيلحى، الاسطرلاب، ص ٧٠.

(٢) انتقلت هذه الكرة إلى خزينة كردينال يورجيا فى فللترى حتى عام ١٨٠٩م ثم آلت إلى متحف نابولى الوطنى حتى اليوم. راجع: Mayer, L.A., Islamic Astrolabists, pp. 29-30.

(٣) هذه الآلة الفلكية محفوظة فى La Collection Evans au musée d'histoire des Sciences, Oxford; Mayer L.A., Islamic Astrolabists and their works, Geneva, 1956 p. 29.

(٤) راجع: Lane-Poole, The Art., p.177; Berchem M.V., Notes., 1, p.32' Migeon G., Manuel., II, p. 58; Les Cuivers., p. 32; Wiet G., Rèpretoire., XI, p. 45; Mayer L.A. Islamic Astrolabists., p.29; Allan J.W., Islamic Metalwork., p.19.

محمد بن ختلخ الموصلى

يعد محمد بن ختلخ من المكفتين البارزين فى القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى[١]. ولقد جمع بين صناعة التحف المعدنية وصناعة الآلات الفلكية[٢].

وما يؤكد ذلك هو توقيعه على آلة فلكية مكفتة بالفضة مصنوعة من النحاس الأصفر المكفت بالذهب والفضة ،ومؤرخة لسنة ٦٣٩ هـ/ ١٢٤٢ - ١٢٤٣ م ويوجد عليها كتابة نسخية مكفتة بالفضة دون إطار وخلفيتها يعلوها فرع نباتى بسيط والكتابة فى ثلاثة سطور تتضمن اسم الصانع، وتاريخ الصناعة نصها كالتالى:

«صنعه محمد بن ختلخ الموصلى فى سنة ٦٣٩»[٣].

ولقد كانت الحرف والصناعات تخضع لإشراف الدولة من خلال المحتسب[٤] الذى كان يعين لكل طائفة من الصنّاع عريف، مشهود له بالثقة

---

(١) راجع: سعيد الديوه جى، أعلام صنّاع المواصلة، ص ١٠٩، الموصل، ص ٥٧-٥٨.

(٢) وجد توقيعه على مبخرة مصنوعة من خليط معدنى ومكفتة بالفضة والنحاس الأحمر، وترجع إلى دمشق ٦٢٧-٦٢٨هـ/ ١٢٣٠-١٢٤٠م، وعليها توقيعه فى سطرين كتابيين من الخط النسخى نصهما:
«صنعه محمد بن ختلخ
الموصلى بدمشق».
محفوظة بمجموعة (The Aron Collection) راجع: .Allan J.W., Metalwork, pp. 66-68

(٣) محفوظة فى : The British Museum, No: 5-26-10. راجع:
Wiet G., Rèpretoire., XI. 1941-24, p. 135. Rice, D.S. Inlaid, p. 332.

(٤) الحسبة: مشتق من قولهم «حسبك» بمعنى اكفف لأنه يكف عن الظلم أو أنه مشتق من قولهم احسبه إذ كفاه لأنه يكفى الناس مؤنة من يبخسهم حقوقهم. أو مشتق من الاحتساب بمعنى الحساب أو بمعنى التدبير، وقد كان المحتسب موظفاً دينياً يسند إليه القيام بالأمر بالمعروف والنهى عن المنكر ويقال له أيضاً صاحب الحسبة، متولى الحسبة، ناظر الحسبة، ولم يعرف المحتسب إلا فى العصر العباسى فإن عمر بن الخطاب يعتبر أول من وضع نظام الحسبة، ثم صارت الحسبة فى القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى، من الوظائف الثابتة الوطيدة الأركان فى جميع الدول الإسلامية حيث كانت هذه الوظيفة ذات صبغة شرعية دينية وكان يشترط فيمن تسند إليه أن يكون فقيهاً عالماً بأحكام الشريعة، وقد وضعت مؤلفات مستقلة للحسبة منها كتاب نهاية الرتبة فى طلب الحسبة من تأليف القاضى عبدالرحمن بن نصر الشيرزى. راجع: عبدالرحمن بن نصر الشيرزى، كتاب نهاية الرتبة فى طلب الحسبة، القاهرة، ١٩٤٦م، ص٦، السيد الباز العرينى، الحسبة والمحتسبون فى مصر، المجلة التاريخية المصرية، ج٣، العدد ٢، ١٩٥٠م، ص ١٥٧، حسن الباشا، الفنون والوظائف، ج٣، ص ١٠٢٧، حسين رمضان، وطوائف الحرفيين، ص ١٠٧.

والأمانة. يشترط فيه ان يكون على دراية ومعرفة تامة بامور الحرفة التى يشرف عليها ،مهمته اطلاع المحتسب على أخبار أهل صنعته ويدله على مواطن الغش والتدليس التى يلجأ اليها أحيانا أصحاب الحرفة(١).

وكان لتلك الوظيفة أثراً بعيداً فى نضوج الصناعات الإسلامية ، ويكفى ان نذكر ان من أهم اعماله اشرافه على الصناعات جميعا ، اذ كان يرسم للصانع طريقة العمل بارشاد شيوخ الصنعة كما يحدد له الهدف الاسمى الذى ينبغى ان يتجه إليه وهو إقان العمل والإخلاص فيه(٢).

وقد استمرت وظيفة المحتسب فى عصر الأيوبيين حيث كان يتولاها بطبيعة الحال احد العلماء السنيين وان ظل يلقب بالشيخ كما كانت الحال فى العصر الفاطمى ، وقد وصلنا نسخة تقليد أيوبى بولاية الحسبة ينصح فيه المحتسب بان يلفت النظر أولاً بلين القول، ثم يؤدب باللسان، وأخيرا يلجأ إلى استعمال السوط(٣).

وكان محتسب مصر فى العصر الأيوبى يتمتع بسلطات كبيرة ، حيث كان موضع احترام وتبجيل من الحكام والولاة فكانوا يستمعون إلى نصحه وإرشاده كما أنه تمتع بسلطات لم يسبق له التمتع به(٤).

إن أهم الدلالات التى قد يعنيها الصانع فى توقيعه على منتجاته هى :

١ـ اعتزاز الصانع بصناعته وبإنتاجه وبما وصل إليه من مكانة بين زملائه .

٢ـ الإشارة أحيانا إلى التخصص الدقيق فى الحرفة والى مكانة الصانع كأن يذكر قوله المعلم ، أو الاستاذ أو شيخ الصنعة وكل شخص كان يقوم بتنفيذ الجزء والذى يخصه فى القطعة الفنية الواحدة .

---

(١) راجع : أحمد عبدالرازق، الحضارة، ج١، ص ٢٦٤.

(٢) راجع: محمد عبدالعزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل عصر الفاطميين، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٤م، ص ٩، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، ص ٤٠-٤١.

(٣) حسين رمضان، طوائف الحرفيين، ص ١٠٧.

(٤) راجع: الشيرزى، كتاب نهاية الرتبة، ص ١٢٧، سهام مصطفى أبو زيد، الحسبة فى مصر الإسلامية من الفتح العربى إلى نهاية العصر المملوكى، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص ٨٤.

٣ـ الانتساب إلى الوطن الأصلى للصانع أو لأسرته على نحو قوله : البغدادى الموصلى، الدمشقى، المصرى.

٤ ـ استنتاج المعلومات الخاصة بعلاقة الصنّاع بعضهم ببعض من خلال توقيعاتهم، ومن خلال التوقيعات على التحف المعدنية الأيوبية يمكننا استنتاج علاقات اسرية مثل علاقة الاخوة على نحو توقيع كل من أبى بكر بن الحاج جلدك ، عمر بن الحاج جلدك أو علاقة التلمذة، الغلمان، والأجرة، وغيرها من العلاقات التى يمكن معرفتها من خلال التوقيعات(١). منها ما يلى :

١.علاقة التلمذة(٢)

ولقد وردت هذه الكلمة على صندوق إسماعيل بن ورد الموصلى الذى نعت نفسه بأنه تلميذ الصانع المعروف إبراهيم بن مواليا حيث جاء التوقيع على النحو التالى : «نقش إسماعيل بن ورد الموصلى تلميذ إبراهيم بن مواليا الموصلى وذلك فى شهر جمادى الآخر سنة سبع عشرة وستماية»(٣) (لوحة ١٧٠).

٢.علاقة الغلمان(٤)

وردت كلمة غلام على إبريق قاسم بن على ينعت نفسه بأنه غلام الصانع المعروف «ابراهيم بن مواليا الموصلى» على النحو التالى :

---

(١) راجع: حسين رمضان، طوائف الحرفيين، ص ١٠٧.

(٢) تلميذ: كلمة معربة عن السريانية، وهى تطلق على المتعلم على يد أستاذ، وربما أطلقت على الموظف الذى لا يزال يتدرب على يد رئيسه: راجع: حسن الباشا، الفنون والوظائف، ج١، ص ٣٣٨.

(٣) راجع: Combe E., Cinq Cuivres. p. 50.

(٤) الغلام فى أصل اللغة هو الصبى الصغير ويجمع على غلمان، وغلم ثم صار اللفظ يطلق على المملوك الصغير السن أو الذى لم يتجاوز مرحلة الشباب ثم استخدم لفظ الغلمان فى الدولة العباسية والدول الإسلامية على المقربين من المماليك الذين كانوا يقومون بخدمة مولاهم ورعاية قصره، ويعهد إليهم بتنفيذ أوامره، وهو من الألقاب التى وردت بكثرة فى نصوص البرديات العربية كما ورد اللقب بصيغتى المفرد والجمع فى العديد من نصوص البرديات منها البرديات المحفوظة فى مكتبة دار الكتب المصرية بالقاهرة. راجع: حسن الباشا، الفنون والوظائف، ج٢، ص ٧٩٦-٧٩٨، سعيد مغاورى محمد، الألقاب، ص ٦٩٣.

(عمل قاسم ه بن على غلام أبر ه هيم ابن ه مواليا ه الموصلى ه وذلك فى ه رمضان ه سنة تسع ه عشرين وستماية)[1] . (لوحة ٦٧)

وربما تدل هذه الكلمة هنا على ان الصانع «قاسم بن على» قد تعلم صنعته على يد الصانع الكبير «إبراهيم بن مواليا» ومن ثم فانه يشعر كأنه مملوكه وربما ان الصانع المذكور كان مملوكا فعلا للصانع الكبير «إبراهيم بن مواليا»[2] .

٣.علاقة الاجرة

الاجير من الكلمات التى وردت بين توقيعات الصنّاع فى العصر الأيوبى حيث جاء على توقيع شمعدان «بن فتوح الموصلى»[3] النص التالى :

«عمل الحاج إسماعيل نقش محمد ابن (بن) فتوح الموصلى المطعم أجير الشجاع الموصلى النقاش»[4] .

والأجير : من الإجارة وهو جزاء عمل الإنسان لصاحبه، ومن الأجرة يقال أجرت الرجل أو استأجرته فأجرنى اى صار اجيرى. وتبدأ هذه المرحلة حين يعبر الفرد البوابة الثالثة لسياج طائفته بان يعقد له احتفال يسمى حفل الشد أو التحزيم[5] .

وبذلك يمكن القول أن التحفة المعدنية تمر بعدة مراحل حتى تصل إلى شكلها النهائى كما يشارك فيها أكثر من شخص كل شخص كان يقوم بتنفيذ الجزء الذى يخصه فى التحفة على النحو التالى :

---

(١) راجع: Atil E., and Others, Islamic Metalwork. pp. 117-123.

(٢) وردت كلمة غلام فى القرآن الكريم فى سورة الكهف فى ثلاثة مواضع فى قوله تعالى:
﴿ وَأَمَّا الْغُلَامُ فَكَانَ أَبَوَاهُ مُؤْمِنَيْنِ فَخَشِينَا أَن يُرْهِقَهُمَا طُغْيَانًا وَكُفْرًا ﴾. [الكهف : ٨٠].
﴿ فَانطَلَقَا حَتَّىٰ إِذَا لَقِيَا غُلَامًا فَقَتَلَهُ قَالَ أَقَتَلْتَ نَفْسًا زَكِيَّةً بِغَيْرِ نَفْسٍ لَّقَدْ جِئْتَ شَيْئًا نُّكْرًا ﴾ [الكهف : ٧٤].
﴿ وَأَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ وَكَانَ تَحْتَهُ كَنزٌ لَّهُمَا ﴾ [الكهف : ٨٢].

(٣) راجع: حسن الباشا، الفنون والوظائف، ج١، ص ٢٧.

(٤) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ١٥١٢١.

(٥) الشد: أهم شعيرة فى الحفل الذى يقام لقبول شخص فى سلك أهل المهنة، وأنه كان مراعياً من القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى. والشد هو أن يلف الفرد حول وسطه أو حول رأسه أو حول كتفه بمحزم من النسيج أو بفوطة أو منديل من الحرير أو الصوف أو أى شىء مفتول وهذا المحزم يعقد فيه من العقد وتتم فيه عملية الشد بواسطة النقيب فى وجود شيخ الطائفة. راجع: حسين رمضان، طوائف الحرفيين ودورهم الاقتصادى والاجتماعى والثقافى فى مصر الإسلامية، دكتوراه، ١٩٨٧م، ص ٥٥.

١ـ الصفار : وهو الذى يقوم بعمل التحفة وصقلها .

٢ـ ثم يقدمها إلى الأستاذ الذى يعمل عنده ، فيتولى الاخير نقشها أو يكلف احد النقاشين الذين يعملون تحت يده ،ويتدربون عنده فينقش عليها الزخارف والتصاوير والكتابات التى تناسب من تعمل له التحفة[١] .

٣ـ بعد ذلك يتولاها الحفار الذى يحفر ما نقش وصور وفى بعض الأحيان يكون هو النقاش أو من تدربوا على الحفر.

٤ـ ثم تقدم إلى المكفت الذى يقوم بملئ ما حفر على التحفة بالذهب والفضة لكى تظهر النقوش والكتابات واضحة[٢] .

واخير قد يكتبون على التحفة اسماء من ساهموا بصنعها والاستاذ الذى يتدربون عنده وتاريخ صنعها وكذلك مكان الصناعة . هذه هى المراحل الرئيسية التى تمر بالتحفة المعدنية حتى تصل إلى شكلها النهائى .ولقد كانت أسرار صناعة التحف المعدنية تدرس عمليا وتلقن شفويا بين جدران المصانع[٣] .

كما كان هناك أمور عديدة تجعل وراثة هذه المهنة أمراً منطقيا وطبيعيا منها ما يلى :

ـ الابن الذى يمارس عادة حرفة ابيه أو قريب له يبدأ عادة تعلمها منذ الطفولة بحكم المعاشرة أو المصاحبة فى مكان العمل ، ثم رغبة الاباء فى المحافظة على اموالهم إذ أن الأبناء أشد حرصا على أموال آبائهم من الغرباء، وكذلك الرغبة فى ان تستمر ورشهم مفتوحة وتحمل اسمائهم من بعدهم[٤] .

---

(١) راجع : حسن الباشا، الفنون والوظائف، ج٢، ص ٧٠٥-٧٠٦. Ward R., Islamic Metalwork. p. 22. .

(٢) راجع، زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٤٧٤.

(٣) عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى، ص ١٧١.

(٤) وقد عرف من قبل عن اشتراك أفراد من عائلة واحدة هم «بنو عبدالمؤمن» فى تجارة القماش فى الفيوم فى القرن الثالث الهجرى التاسع الميلادى، كما اشتهرت كذلك أسرة مصرية عرفت «ببنى المعلم» اشتغلت بالتصوير فى بداية العصر الفاطمى، ونبغت فيه، وأنجزت أعمالاً اعتبرها المصورون فى عصرهم من العجائب كما تتلمذ عليهم مشاهير المصورين الذين تعلموا عنهم أسلوبهم وساروا على نهجهم، حدث هذا أيضاً عندما تتبع توقيعات الصنّاع على التحف المعدنية الأيوبية نجد أن الجد بدأ المهنة وأتقنها ثم توارثها من بعده الابن الذى عهد بها إلى ابنه. راجع: حسين رمضان، طوائف الحرف، ص ٢٤٧.

ويمكن القول أن الصنّاع الأيوبيون بصفة عامة والموصليون بصفة خاصة لم يكونوا مقلدين فى فنونهم بل إنهم ابتكروا ما ورثوه واقتبسوه فى فن خاص فيه من عناصر الزخرفة والتكفيت ما جعل منه مثالاً يحتذى غيره من فنانى الشرق ولم تزل التحف المعدنية التى أنتجوها تشهد بالدقة والأسلوب الفنى الرائع، وقد كانوا يجمعون بين الزخارف الكتابية بخطوط متنوعة وبين تصاوير تمثل مظاهر الحياة والترف وحياة الصور ومجالس الأنس والطرب، وكذلك مناظر الصيد والقنص وتصاوير الألعاب الرياضية والتصاوير المسيحية ومناظر الفلك كالنجوم والقمر والأجرام السماوية كما استخدموا رسومات الحيوانات والطيور وأبدعوا فى استخدام الزخارف النباتية الدقيقة أرابيسك والزخارف الهندسية.

كما استخدموا طرقاً عديدة فى صناعة وزخرفة التحف المعدنية منها استخدامهم طريقة التكفيت بالذهب والفضة والنحاس الأحمر بالإضافة إلى الطرق الصناعية المعروفة. وكان يقوم بتوزيع الزخرفة العامة على أسطح منتجاته بتقسيم الأسطح إلى أشرطة أفقية أو دائرية ذات عرض متفاوت يتخللها عدد من الجامات الدائرية والمتعددة الفصوص، كما تضم تلك الأشرطة والجامات الرسوم وأيضاً أصبحت الكتابة عنصراً مهماً من عناصر الزخرفة فكانت تكتب بخط كبير وعريض، وفى بعض الأحيان كانت تلك الكتابة تطغى على بقية زخارف التحفة، وقد استخدمت فى بعض التحف القاهرية الكتابة التى تنتهى أطرافها برؤوس آدمية[1].

كما رسم الصانع ملابس الأشخاص على التحف المعدنية الأيوبية بأنماط مختلفة بعضها قصير والبعض الآخر طويل، ووجدت بعض أنواع الملابس منها النوع الذى يتكون من أقبية مفتوحة من الأمام نحو الجانبين، كما وجد نوع آخر من الملابس وهو النوع الذى يتكون من جلباب قصير فوق سراويل طويلة، وأغلب الظن أن هذا النوع من الملابس يمثل ملابس البلاط، كما رسمت بعض

---

(١) راجع: العبيدى، التحف المعدنية، ص ١٦٩-١٧٢، Ward R., Islamic., pp. 21-23.

الملابس على تلك التحف فضفاضة وذات أكمام واسعة يلتف حولها عند العضد أشرطة، وهذا النوع من الملابس تميزت به بعض تصاوير المدرسة العربية[1].

وقد زخرفت تلك الملابس ورسمت طياتها على تلك التحف بطرق مختلفة، منها زخرفة الثياب بخطوط أو برسوم هندسية أو بصور حيوانية أو نباتية، وأحياناً ترسم بصورة أقرب إلى الواقع وذلك برسمها على شكل خطوط تشع من مركز واحد[2].

كما رسمت أغطية الرأس بطرق مختلفة، فلم تكن ذات نمط واحد ولكنها كانت ذات أشكال وأنماط متعددة، ولكنها كانت تتفق فى معظم الأحيان بأن تخرج من العمامة عصابة تنسدل على الظهر أو قد تكون متطايرة[3].

---

(١) زكى حسن، مدرسة بغداد فى التصوير، ص ٤٠.

(٢) ثروت عكاشة، فن الواسطى، ص ٣٢-٥٥.

(٣) العبيدى، التحف المعدنية، ص ١٧٣.

ثالثا : مراكز صناعة التحف المعدنية فى العصر الأيوبى

تعتبر المراكز الصناعية الأساس الذى قامت عليه التجمعات الحضرية اذ المعروف ان هذه المراكز كانت عامل جذب كبير لأعرض قطاع من سكان اى مجتمع، يهوى اليها الصنّاع والعمال والحرفيون من كل صوب كما يرد عليها كثير غيرهم ممن يتاجروا فى المواد الخام التى تحتاجها حرف وصناعات هذه المراكز فيحملونها إلى الأسواق المختلفة محلية كانت ام أجنبية ، فيكثر الناس وتتشعب حاجاتهم ومطالبهم ،وتفيض هذه الحركة فى النهاية على هؤلاء جميعا صانعا كان ام جالبا للمواد الخام أم متاجرا محليا فى البضائع والمنتجات أو مصدرا للجيد والنفيس منها بفيض من الأرزاق فيعم الخير ويكثر الرخاء. وأهم مراكز صناعة التحف المعدنية فى مصر وبلاد الشام خلال العصر الأيوبى ما يلى :

أولاً : مدينة الفسطاط[1]

سميت مصانع الفسطاط بـ «المسابك» فقيل «مسابك النحاس»، و «مسابك الفولاذ» ونحو ذلك، والذى لاشك فيه ان المسابك كانت قائمة بالفسطاط وتنتج من الخامات المعدنية المصهورة، والمسبوكة ما كان صنّاع المعادن فى مصر فى حاجة إليه لعمل العديد من الأسلحة والآلات الحربية، علاوة على الأدوات المنزلية والتحف المختلفة، وقد أشار بعض المؤرخين إلى وجود هذه المسابك بالفسطاط.
ومن المعروف ان بمصر معدن الذهب والفضة والزمرد فى جبل عند أسوان لا يشاركها فيها بلد، كما ان بها الحديد والنحاس وغير ذلك ،والواقع ان الشماعد والمباخر والأدوات المعدنية التى ترجع إلى بداية العصر الإسلامى، والتى كشفت

(١) الفسطاط: لما فتح العرب مصر فى سنة ٢٠هـ/ ٦٤٠م كانت عاصمة البلاد - الإسكندرية - ففكر «عمرو بن العاص» فى أن يتخذها قاعدة للإدارة والجيش. إلا أن عمر بن الخطاب لم يوافقه على ذلك، بل أمره بإنشاء مدينة أخرى لا يفصله عن المسلمين فيها ماء صيف ولا شتاء. وسواء أصبحت أسطورة اليمامة المشهورة التى أفرخت فى مكان «عمرو» أم لم تصح فإنه بعودته من فتح الإسكندرية قصد ذلك المكان الفسيح الذى يقع شمال حصن بابليون الرومانى حيث عسكرت قوات العرب للمرة الأولى، وأمر بتأسيس الفسطاط ليجعلها قاعدة البلاد ودار الإمارة. راجع: ناصر خسرو، سفر نامة، ص ٩٥-١٠٢، ص ٢٢٣، عبدالرحمن زكى، الفسطاط وضاحيتها العسكر والقطائع، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦م، ص ٨.

نماذج منها فى حفائر الفسطاط لا تختلف كثيرا فى شكلها وزخارفها عما كان معروفا فى مصر قبل الفتح العربى مما يجعل عملية التمييز بينها وبين ما أنتج فى العصر القبطى من تحف معدنية ليس من السهولة بمكان[١].

لاشك ان إنشاء دار جديدة للصناعة بساحل الفسطاط والتى سميت «الصناعة الكبرى» فى عهد الاخشيد أحدث نشاطا فى حركة الصنّاع والحرفيين وغيرهم من صانعى مستلزمات السفن الحربية وآلات القتال. كما أنشئت مسابك النحاس بالفسطاط حيث وجدت دار النحاس بالقرب من سويقة معتوق بالفسطاط، وسوق النحاس التى كانت تقع بالقرب من جامع عمرو بن العاص، وقد حفلت بمظاهر رواج وتقدم صناعة النحاس والاسواق التى تضم مجموعة الحوانيت لبيع الأوانى المنزلية وغيرها من المستلزمات المصنوعة من النحاس ولاشك ان الفسطاط العاصمة المصرية كانت تزخر بالعديد من هؤلاء من صنّاع الحديد ومن غيرهم من أصحاب الحرف[٢].

ويعتبر أكثر ما صنع فى الفسطاط من تحف معدنية كان فى العصر الفاطمى الذى شهد ازدهارا حقيقيا فى هذه الصناعة ساعد عليه كثيرا هجرة عدد كبير من صنّاع المعادن المواصلة إلى مصر منذ العصر الأيوبى، ونقلهم خبرة مدرسة الموصل إلى الفسطاط وما أنتج من تماثيل مختلفة هو خير شاهد على ذلك ،ولم يقتصر إنتاج الفسطاط فى العصر الفاطمى من التحف المعدنية على التماثيل الحيوانية ، بل لقد انتجت ايضا بعض التماثيل الأدمية حيث عثر فى المدينة على تمثال لسيدة تعزف على الدف وعلى رأسها تاج به نتوء يوحى بأنه كان مرصعا بالجواهر وحول كل من ذراعيها وساقيها أسورة[٣].

(١) زكى حسن، كنوز الفاطميين، ص ٢٤١-٢٤٢.

(٢) السيد طه السيد، الحرف والصناعات فى مصر الإسلامية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩١م، ص ١٥٨، ٢٠٥.

(٣) هذا التمثال شهير باسم تمثال الطبالة مستولدة الخليفة «العزيز بالله الفاطمى» (الارتفاع ٥سم، والعرض ٣سم)، ومحفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، سجل رقم: ٦٩٨٣. راجع: زكى حسن، أطلس الفنون الزخرفية، ص ١٤٨، شكل ٤٤٩.

وقد وصلت الصناعة المعدنية فى الفسطاط غاية نضوجها فى العصرين الأيوبى والمملوكى فى نفس الوقت الذى يلاحظ فيه ان صناعة المعادن كانت من الصناعات التى تمت فى بعض حالاتها مشاركة بين المسلمين واليهود فى الفسطاط(١).

وهكذا عمل الصنّاع فى مدينة الفسطاط على إنتاج قطع النحاس كالأباريق والمباخر والثريات والطاسات والمسارج والأوانى المنزلية(٢).

ثانياً: مدينة القاهرة

لم يكن القصد من بناء مدينة القاهرة ان تكون عاصمة للدولة وبيتا لكل سكان مصر، بل قصد ان تكون سكنا خاصا للخليفة وحرمه، جنده، وخواصه بعيد عن مصر الفسطاط وامتدادها. وقد أصبحت القاهرة بعد قرن واحد على الأكثر مركزا عمرانيا هاما سرعان ما أسست فيه حياة مجتمع ما بكل طبقاته ومتطلباته، فانتشرت فى أرجائه أنشطة حرفية وصناعية مختلفة منها صناعة التحف المعدنية التى راجت رواجا كبيرا خلال العصر الأيوبى(٣).

الواقع ان صناعة التحف المعدنية بمختلف أنواعها كانت من أكثر الصناعات رواجا وازدهارا فى مدينة القاهرة ، يدل على ذلك ما وصل الينا من القطع المعدنية التى لازالت محفوظة فى بعض المتاحف العالمية بالإضافة إلى ما ورد فى هذا الصدد من كتابات تاريخية حيث يذكر المقريزى عن اسواق القاهرة فى العصر المملوكى ان سوق الكفتين كان الموضع الذى يشتمل على كثير من التحف المعدنية المكفتة بالذهب والفضة، وكذلك كانت بعض الورش فى سوق

---

(١) عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ٣١.

(٢) السيد طه السيد، الحرف والصناعات، ص ١٦٥.

(٣) مدينة القاهرة: هى المدينة التى استحدثها المغاربة بظاهر مصر بجيشه وشمله وحاشيته، وقد بنى بها سور منيع رفيع، وقد اختط أساس القاهرة يوم السبت لست من جمادى الآخرة سنة ٣٥٩هـ/ ٩٦٩م. وقد أشار «ناصر خسرو» بقوله: «أنها أول ما يواجه القادم من الشام إلى مصر لأنها تقع جنوب النيل مما يلى الشام، راجع: المقريزى، الخطط، ج٢، ص١٠٥، ناصر خسرو، سفر نامة، ص ١٠٢--١٠٣، عبدالرحمن زكى، القاهرة تاريخها وآثارها، ص ١١-١٢، عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ٥٨-٥٩.

السروجين مخصصة فى بيع المهاميز واللجم والسروج المكفتة بالإضافة إلى سوق السلاح الذى كان يمتلئ بمختلف أنواع الأسلحة والدروع والحراب والزرد والخوذات والسيوف وبلط القتال[١].

التحف المعدنية التى أنتجت بالقاهرة :

١ ـ مبخرة من النحاس الأصفر المكفت بالفضة تحمل اسماء السلطان العادل أبى بكر : ٦٣٥ـ ٦٣٧ هـ/ ١٢٣٨ـ . ١٢٤م[٢].

٢ـ صندوق بغطاء من النحاس الأصفر المكفت بالفضة يحمل اسم الملك العادل أبى بكر : ٦٣٥ ـ ٦٣٧هـ/ ١٢٣٨ـ . ١٢٤م[٣].

٣ ـ طست من النحاس المكفت بالفضة يحمل اسم إلى الملك العادل أبى بكر : ٦٣٥ ـ ٦٣٧هـ/ ١٢٣٨ـ . ١٢٤م[٤].

٤ ـ طستان مصنوعان من البرونز المكفت بالفضة يحملن اسماء الصالح نجم الدين أيوب : ٦٣٧-٦٤٧هـ/ ١٢٣٩-١٢٤٩م[٥].

ثالثاً : مدينة دمشق

تعتبر مدينة دمشق[٦] مركزا هاما من مراكز صناعة التحف المعدنية الأيوبية جعلت الصنّاع والفنانين يحرصون على كتابة اسم مدينة دمشق على القطع ترويجا لها. ومن القطع المعدنية التى حملت اسم مدينة دمشق ما يلى :

---

(١) راجع: المقريزى، الخطط، ج٢، ص ١٠٥.

(٢) محفوظة بمجموعة خاصة بالقاهرة، مجموعة شريف صبرى.

(٣) محفوظة : The Victoria and Albert Museum, No: 8508/1863.

(٤) الحفظ : متحف اللوفر رقم ٥٩٩١.

(٥) الحفظ: متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم السجل: ٤٣-١٥، متحف الفرير بواشنطن.

(٦) راجع: ابن القلانس (أبى يعلى حمزة بن القلانس)، ذيل تاريخ دمشق، بيروت، مطبعة الآباء اليسوعيين، ١٩٠٨م، ص ٥٥٢-٣٦٥، ابن حوقل (أبى القاسم بن حوقل النصيبى)، كتاب صورة الأرض، دار الكتاب الإسلامى، القاهرة، بدون تاريخ، ص ١٥٣-١٧٣، ابن خرداذبة (أبى القاسم عبيدالله بن عبدالله المعروف بابن خرداذبة. متوفى فى حدود سنة ٣٠٠هـ)، المسالك والممالك، مكتبة الثقافة الدينية، بدون تاريخ، ص ٩٨-٩٩، راجع: ابن حوقل، صورة الأرض، ص ١٥٣-١٧٣، الاصطخرى، المسالك والممالك، وزارة الثقافة والإرشاد، ١٩٦١م، ص ٤٥.

١ـ مبخرة مصنوعة من خليط معدنى ومكفتة بالفضة والنحاس الأحمر[١]. ترجع إلى دمشق ٦٢٨ ـ ٦٣٨ هـ/ ١٢٣٠ ـ ١٢٤٠م ، تحمل توقيع صانع اشتهر بصناعة الأدوات الفلكية وهو : محمد بن ختلخ[٢].

٢ـ آلة فلكية من النحاس الأصفر المكفت بالذهب والفضة باسم «محمد بن ختلخ الموصلى مؤرخة لسنة ٦٣٩هـ / ١٢٤١م[٣].

٣ـ إبريق باسم السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف ، ينسب إلى دمشق ٦٥٧هـ / ١٢٥٨م[٤]. يوجد على رقبة الإبريق عدد من الأشرطة الأفقية ذات الزخارف المختلفة تنتهى زخارف الرقبة بأهم الأشرطة وهو شريط من الكتابة النسخية الغير محددة وعلى خلفية عارية من الزخرفة وتتضمن هذه الكتابة اسم الصانع وتاريخ ومكان صناعة الإبريق ،ونص الكتابة كالأتى :

«نقش حسين ابن محمد الموصلى بدمشق المحروسة سنة سبع وخمسين وستماية»[٥].

٤ ـ كوب على هيئة الكأس ذات جامات برسوم الصيد[٦] ينسب إلى دمشق فى الربع الثانى من القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى كما يحمل ألقاب الملك الأشرف موسى[٧].

---

(١) راجع: Allan J.W., Metalwork, pp. 66-68.

(٢) المبخرة تتكون من بدن اسطوانى الشكل ذات أشرطة زخرفية مختلفة ويزخرف الشريط العلوى كتابة نسخة دعائية يقطعها مفصلة تشتمل على سطرين كتابيين من الخط النسخى نصهما:
«صنعه محمد بن ختلخ
الموصلى بدمشق»، ومحمد بن ختلخ الموصلى: من الصنّاع البارزين فى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) بالإضافة لهذه القطعة وجد توقيعه على مبخرة محفوظة فى مجموعة (The Aron Collection) على النحو التالى: «صنعه محمد بن ختلخ الموصلى بدمشق». راجع:
Migeon G., Manuel. II, pp. 56-58. Aga Oglu M., A bout, p. 36.

(٣) محفوظة فى : The British museum, NO: 5-26-10.

(٤) محفوظة فى متحف اللوفر سجل رقم : ٧٤٢٨.

(٥) راجع: L'islam dans les collections, p. 141.

(٦) محفوظة فى المكتبة الأهلية بباريس رقم : chabouillet No: 3192.

(٧) راجع: المقريزى، السلوك، ج١، ق٢، ص ٢٤٩-٢٥١، ٢٨٠، ابن واصل. مفرج الكروب، ج٣، ص ٢٣٧-٢٧٠.

٥- زهرية باسم السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف بن السلطان الملك العزيز تنسب إلى دمشق فى ٦٣٥-٦٥٨ هـ / ١٢٣٧-١٢٦٠م[١].

ومن بين التحف المعدنية الأيوبية التى أنتجت بدمشق التحف الخاصة بالملك الصالح نجم الدين أيوب[٢].

رابعاً: مدينة حلب:

كانت مدينة حلب[٣] من المدن التى ساعدت على ازدهار صناعة التحف المعدنية الأيوبية ،وهى تعتبر من أهم المراكز التجارية والصناعية فى شمال الشام وكانت حلب نقطة يلتقى فيها الطريق الآتى من الخليج الفارسى حتى نهر الفرات، مع طريق القوافل الاتى من اسيا الوسطى ، حيث تنقل السلع إلى موانئ البحر المتوسط . كذلك كانت حلب مركزا لتجمع القوافل التجارية الاتية من آسيا الصغرى والشام مارة إلى بغداد وفارس والهند داخل اسيا[٤]. وتميزت حلب بثرائها الهائل على زمن الحروب الصليبية ، وعمرت بالأسواق الواسعة والقياصر والحمامات، ودأب التجار على جلب مختلف الحاصلات اليها، وظلت محتفظة باهميتها التجارية حتى الغزو المغولى[٥].

---

(١) محفوظة بمتحف اللوفر بباريس رقم سجل ٤٠٩٠.

(٢) راجع: عبدالعزيز صلاح ، المعادن الأيوبية. ، ص ١٢٨-١٣٨.

(٣) راجع: ابن حوقل، صورة الأرض، ص ١٥٣-١٧٣، ابن العديم. زبدة الحلب فى تاريخ حلب، ج١، تحقيق سامى الدهان، دمشق، ١٩٥١م، ص ٦٠-٨٠، ناصر خسرو، سفر نامة، ترجمة يحيى الخشاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣م، ص ٥٥.

(٤) محمود محمد الحويرى، الأوضاع الحضارية فى بلاد الشام فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر من الميلاد، دار المعارف، ١٩٧٩، ص ١٣٠.

(٥) كانت حلب فى العصور الاسلامية الاولى بلدة ثانوية محصورة بين مدينتين عظيمتين وهما انطاكية عاصمة شمال الشام وقنسرين عاصمة الاقليم الذى تقع فيه حلب على ان هذا الموقع المتميز لم يكن نعمة على طول الخط ،وانما كانت له بعض الاثار السيئة بالنسبة لحلب اذ غدت ساحة للحرب بين القوى المحيطة بها . ذلك انها المدخل الطبيعى لبلاد الشام من ناحية ثانية ،ومن ثم فان السيطرة على حلب واعمالها صارت تعنى فصل شمال الشام عن جنوبه، وعندما هيئت الظروف لصلاح الدين الايوبى بتملك الشام سعى للسيطرة على حلب وقد تم له ذلك فى ٥٧٩ هـ / ١١٨٣ م ومن ثم غدت الجبهة الاسلامية تحت زعامته تمتد من جبال طوروس شمالا حتى النوبة جنوبا، راجع: ابن العديم، زبدة الحلب، ص ٦٠-٧٠، عادل عبدالحافظ حمزة، حلب وجيرانها فى عهد ملوك بنى أيوب، التاريخ والمستقبل، مج١، العدد الثانى ١٩٩١م، ص ٦٥-٨٥.

وأهم التحف المعدنية التى أنتجت فى العصر الأيوبى مايلى : -

١ - أسطرلاب عبدالكريم المصرى[١].

الاسطرلاب مؤرخ فى سنة ٦٣٣هـ / ١٢٣٥م. استطعت من خلال الكتابات الموجودة على هذا الاسطرلاب نسبته إلى مدينة حلب حيث حمل ألقاب الملك العزيز صاحب حلب [٢].

٣- إبريق قاسم بن على الموصلى مؤرخ لشهر رمضان ٦٢٩هـ/ يونيه، يوليو ١٢٣٢ م، ويمكن نسبته لمدينة حلب من خلال شريط الكتابة التى تزخرف رقبته[٣].

خامساً : مدينة أسعرد

كانت مدينة أسعرد[٤] مركزا هاما من مراكز صناعة التحف المعدنية فى العصر الأيوبى فقد اشتهرت بمنتجاتها المعدنية لدرجة جعلت الصنّاع والنقاشين ينتسبون إليها. على الرغم من ان المصادر التاريخية قد ضنت علينا بالمعلومات عن هذه المدينة ودورها التاريخى والسياسى التى لعبته عبر العصور إلا أنه قد وصلنا من آثارها المادية ما يحفظ هذه المدينة ويسطر اسمها فى سجل المدن المنتجة للتحف المعدنية فى العصر الأيوبى، منها الآتى :

١- مقلمة من النحاس المكفت بالفضة مؤرخة فى سنة ٦٣٤هـ / ١٢٣٧م، وتحمل توقيع الصانع أبو القاسم بن سعيد بن محمد الأسعردى[٥].

(١) محفوظ بالمتحف البريطانى رقم : No. 55 5-9 1.

(٢) راجع: Mayer, L.A., Islamic Astrolabists, p. 29.

(٣) محفوظ فى : متحف Kevorkin of New york.

(٤) أورد بعض المؤرخين إشارات بسيطة تفيد أن مدينة أسعرد كانت من مدن ديار بكر حيث تقع بين مدينة طنزة، ومدينة حيزان، راجع: ياقوت الحموى، معجم البلدان، مج٢ بيروت، ١٩٨٤، ص ٤٩٤، ابن خلكان وفيات الأعيان وأنباء الزمان، حققه د/ إحسان عباس، مج٣، دار الثقافة، بيروت، بدون تاريخ، ص ٢٢٢، ابن الأثير، الكامل فى التاريخ، ج٩، ص٧٤، ج١١، ص٩٤، ج١٢، ص٤٩٩، Allan J.W., Islamic, Metalwork the Nuhad Es-Said Collection, Sotheby, 1982, p. 19.

(٥) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم : ١٥١٨٧.

٢ـ مقلمة من النحاس المكفت بالفضة مؤرخة فى سنة ٦٤٣ هـ / ١٢٤٥م، وتحمل أبو القاسم بن سعيد بن محمد بن الأسعردى[١].

٣ـ شمعدان من النحاس المكفت عليه توقيع الصانع أبو القاسم بن سعيد بن محمد الأسعردى[٢].

وكذلك من بين الصنّاع اللذين انتسبوا إلى أسعرد الصانع: سعد الدين الأسعردى[٣].

سادساً: مدينة مكة[٤]

اشتهرت مكة بإنتاج التحف المعدنية الأيوبية التى لها علاقة بالشفاء من الأمراض والعلاج من السحر ولعل خير مثال على ذلك تلك الطاسات «طاسات الخضة» منها ما يلى :

ثلاث طاسات من النحاس المضاف إليه زنك يحمل اسم أبو المظفر يوسف (صلاح الدين الأيوبى)، وعليهم تاريخ ومكان الصناعة[٥]. على النحو التالى :

«رصدت ونقلت ونقشت فى شرف الكوكب وطو (ا) لع الأوفاق وهو ما اتفقت عليه أئمة الدين والخلفاء الراشدين لمنافع المسلمين وكان ذلك بأرض مكة سنة ثمانون و خمسمائة لجميع العلل و (ا) لأفات»[٦].

وبذلك يمكن القول أن المراكز الصناعية لعبت دوراً كبيراً فى نضوج ورقى صناعة التحف المعدنية خلال العصر الأيوبى.

---

(١) محفوظة: متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم: ١٥١٨٧.

(٢) محفوظة فى متحف اللوفر بباريس رقم: K: 3438.

(٣) محفوظ فى مجموعة Dr. Lamm.

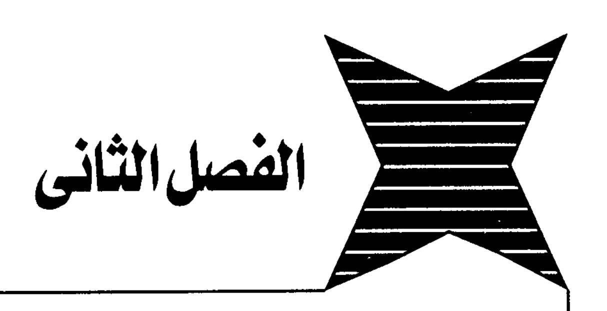
(٤) راجع : بان خرذابة ، المسالك والممالك، ص ١٣٤ - ١٣٩.

(٥) راجع: حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف، ج٣، ص ١٢٩٤، حسن عبدالوهاب، توقيعات الصناع، ص ٥٣٨. (١) الحفظ : ١- The British Museum No. O A - 2518.

٢ - متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم : ٣٩٠٦.

٢ - متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم : ١٥٣٨٣.

(٦) راجع: Zaki Pacha, Coupe magique, pp. 243-246.



الفصل الثانى

التحف المعدنية الموصلية المعاصرة للدولة الأيوبية

أولا : الموصل.

ثانيا : التحف المعدنية الموصلية.

ثالثا : أهم الصنّاع المواصلة.

أولاً: الموصل

من المعروف أن صنّاع التحف المعدنية هاجروا من الموصل إلى مصر وبلاد الشام فى القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى . وقد اشتغل هؤلاء الفنانين عند الأمراء والسلاطين الأيوبيين فى دمشق وحلب والقاهرة وطبيعى انهم نقلوا الأساليب الفنية التى ألفوها فى بلاد الجزيرة ولذا كانت آثارهم الفنية تتبع مدرسة الموصل ومن الصعب تمييز منتجاتها عن سائر التحف المصنوعة فى بلاد الجزيرة إلا إذا كانت على التحفة كتابة تسجيلية تشير إلى مكان صنعها(١) . أما الموصل(٢) فهى ذات تاريخ يمتد إلى الأشوريين حيث اتخذ الأشوريون مدينة نينوى عاصمة لهم (١٠٨٠ق. م.) وحصنوها فأقاموا حولها القلاع ومنها القلعة التى كانت فى الجهة الغربية من دجلة تقابل مدينة نينوى . وتقع هذه القلعة فوق تل قليعات الذى يشرف على السهول الغربية المقابلة لمدينة نينوى كما يشرف على السهول التى بين نينوى والموصل(٣) .

وقد كانت هذه القلعة أو الحصن النواة لمدينة الموصل حتى جاء فتح الموصل سنة (١٦ هـ / ٦٣٧م)، وكانت الموصل وقت الفتح الإسلامى تشتمل على

---

(١) راجع : زكى حسن ، فنون الاسلام ، القاهرة ، ١٩٤٨ م ، ص ٥٤٢ .

(٢) الموصل : تقع على جانبى نهر دجلة وتقابل مدينة «نينوى» عاصمة الأشوريين، وتمتاز بجمال موقعها واعتدال مناخها ،وكثرة خيراتها وفصل الخريف فيها يشبه الربيع لذا سميت أم الربيعين . وقد سميت كذلك بأسماء مختلفة فكان يقال لها فى ايام الفرس «نوارد شير » او «بواردشير » ،وسماها النصارى القدماء الذين كانوا يقطنونها قبل الفتح «حصن عبرايا » اى « الحصن العبوري» ولما فتحها العرب وزادوا فى توسيعها سموها « الموصل » وهو الاسم الشائع ، كما لقبت « الموصل » بـ « الحدباء» نظرا لاحتداب فى دجلتها واعوجاج فى جريانها أو نسبة لقلعتها الحدباء .راجع : ياقوت الحموى ، معجم البلدان، مج٨، بيروت ، ١٩٥٩ م ، ص ١٩٦ .، كوركيس عواد ، مدينة الموصل ، بغداد ، ١٩٥٩م ، ص٨ـ٩، سعيد الديوه جى ، الموصل أم الربيعين ، مطبعة الهدف ، الموصل ، ١٩٦٤م ،ص ٣ ـ ٩ .

(٣) سعيد الديوه جى ، الموصل فى العهد الأتابكى ، بغداد ، ١٩٥٨ م ، ص ٤ ـ ١٤ .

ثلاثة أحياء : حى المجوس وهم الفرس الذين سكنوا الموصل ، وحى النصارى وهو يقع فى الجهة الشمالية من الحصن ،أما اليهود فكانوا يسكنون المحلة المحمدية وهى المحلة التى كانوا يسكنونها قبل أن يهاجروا إلى فلسطين . ولقد انقضى عهد الخلفاء الراشدين والموصل فى توسع حتى صارت من أمهات الجزيرة. وقد اهتم الامويون بالموصل كثيرا نظرا لأهميتها الحربية والتجارية فكانوا يولون عليها أقدر الولاة وأحزمهم وكثيرا ما كانوا يولون عليها ممن ثبت عندهم حبه للإصلاح والعمران . وعلى الرغم من انه قد ساءت حالة الموصل فى العصر العباسى الاول إلا انه فى العصر العباسى الثانى أخذت المدينة تستعيد مركزها الاقتصادى والعمرانى حتى انتزع السلاجقة البلاد وزادت الاضطربات والحروب بين امرائهم على الحكم ولاقت المدينة ويلات كثيرة ومصائب فتأخرت التجارة وقلت المزروعات وهجر قسم كبير من سكان الموصل مدينتهم وهكذا تقلصت عما كانت عليه حتى استولى الخراب على أكثر أحيائها[١] .

ثم كان آل زنكى[٢] نعمة أنعم الله بها على أهل تلك العصور حيث تقدمت الصنائع فى الموصل وصارت المصنوعات الموصلية تصدر إلى الهند شرقا وإلى

(١) سعيد الديوه جى ، الموصل ، ص ١٤٤

(٢) المعروف ان الموصل دخلت تحت سيطرة السلاجقة فى سنة ٤٨٩ هـ / ١٠٩٦ م ،وقد ازدهرت على ايديهم الفنون والصناعات المختلفة ،وكانت ازهى عصورهم ايام حكم اسرة أتابك زنكى السلجوقية بين سنتى ٥١٦ هـ / ١١٢٢ ـ ١٢٢٣م . وقد عرفت هذه الاسرة بتعضيدها للفنون والصناعات لاسيما صناعة التحف المعدنية التى تجلت فيها مهارتهم فى اشكال التحف وزخارفها ،كما ظهر لهذه الدولة رقيب قوى وخصم كثير الطموح ،وهو صلاح الدين الايوبى فكان كلما قويت شوكة الايوبيين تتقلص دولة الاتابكيين حتى انحصر ملكهم بالموصل ،وكان أول من حكم من هذه الاسرة هو : قسيم الدولة آق سنقر الحاجب (أبو سعيد) آق سنقر بن عبدالله الملقب قسيم الدولة المعروف بالحاجب والد عماد الدين مملوكا للسلطان العادل آلب ارسلان بن داود بن ميكائيل بن سلجوق ، فربى مع ولده السلطان العادل جلال الدولة ملكشاة ،وبقى فى صحبته الى ان أفضت اليه السلطنة ، فجعله من أعيان امرائه وأخص أوليائه واعتمد عليه فى مهماته ،وصار صاحبا للسلطان ،وزاد قدره عنده الى ان صار يتقيه مثل نظام الملك الوزير مع تحكمه على السلطنة وتمكنه من المملكة .والدليل على علو مرتبته تلقبه قسيم الدولة وكانت الألقاب حينئذ مصونة لا تعطى الا لمستحقيها وكان يقف على يمين السلطان . ثم حكم بعده « عماد الدين زنكى » وكان اخر حكام آل زنكى هو : نور الدين ارسلان شاه بن القاهر عز الدين مسعود (٦١٥ هـ/ ١٢١٨ م). راجع : الراوندى ، راحة الصدور ،، ص ١٤٦ ،، ياقوت الحموى ، معجم ،ج ٨ ، ص ١٩٦ ،، ابن الاثير ، الكامل ،ج ٢ ، ص ٢٥٧ ـ ٢٥٨ ، ج ٦ ، ص ٥٠ـ٥٥ .

أوربا غربا ،ومن هذه الصنائع صناعة التكفيت فى المعادن فقد نبغ فى الموصل كثير من الفنانين الذين كانت تحفهم مثالا لفنانى الشرق يعكفون على درسها وتقليدها وكان إقبال أهل الموصل شديد على هذه الصناعة[١].

وفى أواخر القرن السادس للهجرة هاجر من مصر إلى الموصل كثير من الصنّاع واهل الحرف ، وذلك على أثر المجاعة التى حصلت فيها سنة ٥٩٥ هـ / ١١٩٨م . فنشروا فنونهم وصنائعهم فيها ، وكانوا عاملا جديدا فى تنشيط الصناعة والفنون كما هاجر بعض الصنّاع والبنائين من نصارى تكريت ونشروا فيها صناعة تزيين المبانى بزخارف وصور جصية والحفر على الخشب فكانوا عاملا اخر فى تقدم فن البناء وزخرفته.

وأيضا من الصنائع التى تفوقت فيها الموصل فى العهد الأتابكى هى صناعة التحف المعدنية وتكفيتها بالذهب والفضة، وتعتبر صناعة التحف المعدنية فى الموصل من الصناعات القديمة التى كانت معروفة فى هذه الديار ،ونشطت فى الموصل فى القرنين السادس والسابع للهجرة الثانى عشر والثالث عشر للميلاد حيث كان الصنّاع المواصلة قد جمعوا بين ما ورثوه من العناصر المحلية القديمة فى الزخرفة والنقش وما تأثروا به من الصناعات المجاورة لها ،وابتكروا عناصر جديدة فى الزخرفة والنقوش وتنويع التكفيت فكان الطابع الموصلى هو الغالب عليها[٢].

وصناعة التحف المعدنية فى الموصل تأثرت بما كان يصنع فى ايران وأرمينية كما تأثرت بالصناعات المحلية التى كانت معروفة فى هذه البلاد قبل الإسلام وبعده ولكن بفضل صنّاع الموصل على هذه الصناعة حيث انهم لم يكونوا مقلدين فحسب بل طبعوها بطابع خاص، وتفننوا فى تنويعها وتهذيبها حتى صارت مدرسة الموصل قبلة مدارس العالم فى هذه الصناعة وكانت مصنوعاتها

---

(١) عن العلاقات الثقافية والفنية التى سادت بين مصر والعراق منذ القدم وحتى العصور الوسطى. راجع: حسين امين ، تبادل التأثيرات الحضارية بين مصر والعراق ، مجلة كلية الآثار ، الكتاب الذهبى ، ج ١ ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ١١٣

(٢) سعيد الديوه جى ، الموصل .، ص ٥٠ ـ ٥٢ .

من التحف المعدنية الثمينة التى يتسابق الملوك والأمراء وأرباب الثروة فى اقتنائها، وتزيين دورهم وموائد طعامهم وشرابهم بها ، وظلت الموصل متولية زمام هذه الصناعة مدة القرنين السادس والسابع للهجرة / الثانى عشر والثالث عشر حتى دهمتها المصائب والغزوات فمزقت شمل أهلها حتى هاجر الفنانون والصناع إلى كثير من البلاد ونشروا معهم هذه الصناعة النفيسة. كما أن طريقة التكفيت بالذهب والفضة كانت مخصصة بمدينة الموصل ، أى أنها مما أبدعته قريحة الفنان الموصلى حيث فاقت مدرسة الموصل غيرها فى هذه الطريقة وتفننت فى إخراج اجمل الأوانى، وصار ما يصنع فى هذه المدرسة مثالا تحتذيه بقية المدارس التى اقتفت أثرها وأخذت عنها، وفى متاحف الشرق والغرب تحف معدنية تعد من اجمل التحف التى صنعت فى القرون الوسطى وعليها أسماء صانعيها المبدعين من أهل الموصل. وهكذا كانت هذه الصناعة فى تقدم طورا وطورا فى ركود، حتى أوائل القرن السادس للهجرة حيث تفوقت مدينة الموصل فيها ،وصار لها مدرسة خاصة بإنتاجها كما اشتهرت المدرسة الموصلية فى العالم حتى نسب إليها كل ما يصنع من تحف البرونز والنحاس الأصفر المكفتة بالفضة والذهب والنحاس الأحمر[١].

وقد وصل إلينا عدد من التحف المعدنية يحمل من الكتابات التاريخية ما يسجل أنه صنع على يد فنانين من الموصل استقروا فى مختلف العواصم الإسلامية وظلوا مخلصين للأساليب الفنية التى ازدهرت بمدينتهم الأولى[٢].

---

(١) أهم المميزات الفنية لمدينة الموصل الزخرفة ذات الرسوم الادمية التى تقوم فى كثير من التحف التى صنعت فيها على أرضية من خطوط منكسرة ومتداخل بعضها فى بعض تؤلف شكل حرف (T) المزدوج ، كما ان هذه السمة ظهرت على التحف المعدنية التى صنعت للسلاطين الايوبيين، ومن الرسوم التى انفردت بها التحف المعدنية الموصلية دون غيرها هى رسم الهلال بين ذراعى شخص جالس على نحو ما نرى على بعض قطع العملة التى ضربها بنو زنكى فى الموصل. راجع : زكى حسن ، فنون الإسلام ، ص ٥٤٢، صلاح حسين العبيدى ، التحف المعدنية الموصلية فى العصر العباسى ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٧٠، ص ٦٦ .

(٢) راجع : زكى حسن ، فنون الإسلام ، ٥٤٤ .

والواقع أن هناك عوامل أساسية جعلت مدينة الموصل تنتج التحف المعدنية بكثرة منها ما يلى :ـ

١ـ توافر المواد الأولية اللازمة لتلك الصناعة فقد كان النحاس هو المادة الأساسية لها وكانت الموصل على ما يبدو تحصل على تلك المادة من الجزر الأخرى التى يكثر فيها النحاس .

٢ـ تشجيع رجال الدولة لهذه الصناعة والقائمين عليها باقتنائهم ما يصنع من تحف معدنية مختلفة ، ومنها ما كان فى المدارس ، والمساجد من أدوات ، ومنها ما كان يستعمل فى المنازل والقصور .

٣ـ مهارة الصانع الموصلى وقدرته الفنية التى كانت سبب فى تقدم صناعة التحف المعدنية فى مدينة الموصل وإبراز طابعها الخاص وتميزحضارتها[١] .

وبذلك ظلت مدينة الموصل فى طليعة المدن المنتجة للتحف المعدنية المكفتة خلال القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى ومن مدينة الموصل انتقلت تلك الصناعة إلى مدن أخرى مثل دمشق والقاهرة على أيدى من هاجر من صناعها إلى المدن المذكورة . حيث واصلوا جهودهم ونشاطهم فى الأماكن التى استقروا فيها ونجد الأدلة الكافية لهذه الهجرات فى عدد من التحف المعدنية المصنوعة فى دمشق ، والقاهرة حيث قامت الصناعة فى أوائل الأمر على أكتاف صنّاع الموصل ، وكان من الطبيعى أن ينقل هؤلاء الصنّاع معهم الأساليب التى ألفوها فى بلادهم ، لذلك كانت آثارهم الفنية لا تختلف فى معظم الأحيان عما

---

(١) وقد بقيت هذه الصناعة مزدهرة فى الموصل مدة قرنين ولكن الصدمات التى لاقتها هذه البلاد من التتر والمغول شتت شمل الصناع فتفرقوا فى البلاد ، وقد تسربت هذه الصناعة من الموصل الى البلاد المجاورة فهاجر قسم من الصناع الى ايران ، ونشروا صناعتهم فيها، كما هاجر قسم كبير منهم الى سوريا ومنها الى مصر واليمن حيث لاقى الصناع المواصلة اقبالا حسنا فى سوريا ومصر فنشروا صناعتهم فيها . وفى الواقع ان مصانع مدينة الموصل ظلت طوال القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى تنتج ابدع آيات الفن فى صناعة التكفيت وان غزو المغول لم يقضى على هذه الصناعة لان الاتابكة بادروا بالخضوع لهم ، ولكن هذا الغزو مضافا اليه بعض الأسباب الأخرى شجع كثيرا من صناع التحف المعدنية فى الموصل على الهجرة الى بغداد ودمشق وحلب والقاهرة فضلا عن بعض المراكز الفنية فى ايران وآسيا الصغرى.
راجع : سعيد الديوه جى ، الموصل . ، ص ٥١ - ٥٢ .

كان ينتج فى تلك المدينة بحيث أصبحنا نجد صعوبة فى معظم الأحيان فى تمييز التحف المعدنية المصنوعة فى مدينة الموصل عن تلك التى صنعت فى مدن أخرى إلا إذا كان ما يشير إلى مكان صناعتها[١].

على أن مدينة الموصل قدر لها أن تصبح أعظم مركز لصناعة التحف المعدنية المكفتة بالذهب والفضة فى القرنين السادس والسابع بعد الهجرة / الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين، وامتازت منتجاتها بدقة الزخارف المكفتة باستخدام الذهب فى التكفيت ، مما أكسب تلك التحف جمالا وإبداعا عظيمين وقد كان لمدرسة الموصل أكبر الأثر فى تطور صناعة المعادن فى سائر الأقطار الإسلامية حيث رحل منها صنّاع كثيرون إلى القاهرة وحلب وبغداد ،ودمشق ،وأسسوا مدارس جديدة لصناعة التحف المعدنية وتكفيتها بالفضة والذهب فى أسلوب فنى يظهر فيه التأثر بأساليب مدرسة الموصل فى هذا الميدان[٢].

---

(١) راجع : .صلاح العبيدى ، التحف المعدنية فى الموصل فى العصر السلجوقى ، ماجستير ،١٩٦٥م ، ص ١٦٠.

Rice., Inlaid. p. 284., Barrett, Islamic Metalwork., p. 14.

(٢) العبيدى ، التحف المعدنية . ، ص ٦٦ ـ٦٧

ثانياً: التحف المعدنية الموصلية

ويمكن حصر التحف المعدنية الموصلية التى انتجت خلال العصر الأيوبى والتى عاصرت التحف المعدنية الأيوبية وكان لها أثراً كبيراً على التحف المعدنية التى أنتجت خلال العصر الأيوبى ومنها ما يلى :

إبريق يحمل توقيع شجاع بن منعة الموصلى(١).

المادة : النحاس الأصفر المكفت بالفضة والنحاس الأحمر.

التأريخ : ٦٢٩ هـ / ١٢٣٢م.

المقاييس : الارتفاع : ٢٩ سم ، القطر : ١٤ سم

الحفظ : British Mueseum N: 60. O A 1866. 12. 29. 61.

مكان الصناعة : الموصل

التوصيف الزخرفى : (لوحة ٢)

أولا: البدن

يحتوى البدن على أشرطة أفقية تضم رسوما آدمية وحيوانية ورسوم طيور، وزخارف نباتية وهندسية ،فضلا عن الزخارف الكتابية ويمكن تقسيم الزخارف على النحو التالى :

الشريط الأول يؤلف أسفل محيط البدن وذو زخارف قوامها زهرة ثلاثية البتلات.

الشريط الثانى يلى الشريط السابق ويضم كتابة دعائية بالخط الكوفى على أرضية نباتية يتخلله عشر جامات دائرية الشكل، خمس منها تحتوى على شكل حرف (Z)، والخمس الباقية على حرف (Y) المزدوج(٢). يقرأ النص الكتابى كالآتى:

«العز والبقا والراحة والوقار / والعصمة والبركة والسلامة / والعافية والبركة والوقار و/ الغبضة واليمن عليها والحمد و/ الرفعة والر / عاية لصاحبه»(٣).

---

(١) راجع : Lane - Poole, The Art of the Saracens in Egypt, London, 1888, p. 170; Wiet G., Répretoire chronologique d'épigrphie Arabe, IFAO, Le Caire, 1941-1942, p. 29; Hayward G., The Arts of Islam, 1976, p. 179.; Atil E., Chase W. T., Jett p. Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art, Washington, 1985, pp. 18-19.

(٢) ظهرت هذه الزخارف من قبل على : ـ علبة إسماعيل بن ورد الموصلى المؤرخة لسنة ٦١٧هـ / ١٢٢٠م والمحفوظة بمتحف بناكى بأثينا.

(٣) قرأ هذا النص لاول مرة « العبيدى » . راجع : العبيدى ، التحف الموصلية ، ص ٥٧ـ٦٧.

الشريط الثالث: هو أعرض الأشرطة ،وقوام زخارفه عشر جامات كبيرة ثمانية الفصوص تسير فى تتابع مع عشر دوائر صغيرة متصلة بها من الجنب، وتحتوى على رسوم وجوه آدمية تخرج منها أشعة الشمس. وقد كان هذا الأسلوب معروفا فى إيران(١).

وقد نقشت تلك الجامات والدوائر على أرضية من الزخارف الهندسية عبارة عن شكل حرف (T) المعقود المزدوج، وموضوعات الجامات العشر على النحو التالى:

ـ الجامة الأولى: تمثل منظر موسيقيان يجلسان على أرضية نباتية احدهما يلعب على الناى والأخر يعزف على القيثارة ويرتديان الملابس الفضفاضة ذات الأكمام الواسعة التى يلتف حولها العضادة ،وكذلك تحيط برؤوسهما رسم الهالة(٢).

اما الجامة الثانية: فتمثل منظر للمبارزة حيث يظهر فيها شخصان أحدهما يمتطى صهوة جواده ويمسك بالسيف والدرع بينما الأخر على الأرض ويمسك كذلك بالسيف والدرع ،وهذا المنظر يمثل رياضة الفروسية التى كانت تمارس فى العصر الأيوبى(٣).

---

(١) راجع: Harari, A survey of persian art, Vol. III, p. 2495.

(٢) رسم الهالة : كان بداية ظهور الهالة فى القارة الاسيوية ،وعرفها الفن البوذى والإغريقى فى «جندرا» على الحدود الغربية للهند فى نهاية العصر الهيلينستى ،وعرفتها الاقاليم التى انتشرت فيها تعاليم البوذية ، كما كان الفنانون البيزنطيون يرسمون دائرة او هالة حول رؤوس القياصرة ،وعندما عرفها الفنانون المسيحيون، أقبل مصوروا التصاوير المسيحية على رسم الهالة حول رؤوس الاشخاص من رجال الدين والكنيسة ، حيث شاع ان رسم الهالة علامة من علامات القدسية . ثم انتقلت هذه الهالة الى الفنون الاسلامية فى العصر العباسى، واصبح رسمها حول رووس الاشخاص سمة من سمات المدرسة العربية .راجع : سعاد ماهر ، كتاب الفنون الاسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٨٦ ، ص ٢٣٠ـ ٢٣١ .

(٣) رياضة الفروسية : يذكر « ابوبكر الدمشقى » ان الفروسية بصفة عامة هى ركوب الخيل وركضها وهى الفراسة بفتح الفاء وكذلك فان عماد الفروسية اربعة اشياء: احدهما : ركوب الخيل ،والثانى الرمى بالقوس، والثالث المطاعنة بالرماح، والرابع الضرب بالسيف، كما يندرج تحت هذه الانواع انواعا اخرى نحو لعبة الدبوس ،ورمى القوس ،وحمل السيف ،وشيل الرمح ،ورمى السيف من الرمح ،ولعب الترس على الارض والفرس. راجع : ابى بكر الدمشقى ، الفروسية المحمدية ، مخطوط محفوظ بدار الكتب المصرية رقم ٢٢ فروسية تيمور ، ورقة ١٦٠ . ، نبيل محمد عبدالعزيز ، نشر وتحقيق مخطوط نهاية السؤال والامنية فى تعلم الفروسية فى اواخر عصر المماليك الجراكسة ، ابحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة ،١٩٦٦م ،ج ٣ ، مطبعة دار الكتب الحديثة ،١٩٧١م ، ص ١٢١٧ـ١٢٢٠ . ، طيبغا الاشرفى «البكلمشى اليونانى »، مخطوط رمى النشاب مخطوط محفوظ بمكتبة المتحف الحربى بالقاهرة رقم ١٠٦ فنون حربية ، ورقة ١٣، مؤلف مجهول ، مخطوط شرح بغية الرامى فى حياة الرامى ،مخطوط بدار الكتب المصرية رقم ١١ فنون حربية طلعت ،ورقة ٩,٨».

الجامة الثالثة : شخص معمم ذو وقار يحمل قوسا باليد اليمنى وباسطا الأخرى، ويقف إلى جانبه شخص يقدم له إناء، ويمثل هذا المنظر جانبا من جوانب رياضة الصيد الخاصة بالسلاطين والحكام وكبار الأمراء.

الجامة الرابعة : تمثل منظر طرب وموسيقى حيث تمثله جاريتان تجلسان على أرضية ذات زخرفة نباتية ،وترتديان ملابس فضفاضة، وتضع إحداهن خمارا على وجهها وهى تضرب على العود ، بينما الأخرى تضرب على الدف.

الجامة الخامسة : تمثل شخصان يركبان جملا يتدلى من رقبته جرس ويقوده شخص ثالث ،والمنظر يمثل رحلة فى الصحراء . (لوحة ٣)

الجامة السادسة : يظهر عليها شخصان يركبان جملا يسير باتجاه معاكس لسير الجمل بالجامة السابقة، أما الشخص الأول فيصوب سهمه نحو غزال فى حين يبدو الشخص الذى خلفه امرأة تعزف على قيثارة وكذلك يشاهد أسفل المنظر رسم كلب يعدو (لوحة ٤)[١].

الجامة السابعة : تمثل منظر صياد يمتطى صهوة جواده ويجلس خلفه فهد الصيد ،وكذلك يظهر فى المنظر طيور وحيوانات الصيد (لوحة ٥).

الجامة الثامنة : يظهر عليها منظر سيدة تنظر فى المرآه وتقف عند رأسها جارية تحمل بيدها صندوق التزيين [٢]. (لوحة ٦)

الجامة التاسعة : تمثل منظر صيد حيث يشاهد صياد على فرسه يصوب سهمه نحو حيوان قريب كما تظهر إحدى يدى الصياد داخل فم الحيوان.

الجامة العاشرة : تمثل منظر مجلس عرش يضم شخصا معمما ذى لحية طويلة، ويجلس على كرسى إلى الجهة اليسرى ، وآخر ذى لحية ينحنى ليقبل يد ذلك الشخص بينما يقف قريبا منهما شخص آخر يبدو أنه من الحراس ،وهذا الموضوع يعبر عن أحد مناظر البلاط[٣].

---

(١) يعتقد العبيدى ان هذا المنظر يمثل قصة بهرام جور ومحظيته ولكن بدراسة هذا المنظر اتضح انه يمثل منظر من مناظر الصيد المختلفة حيث كان من عادة الامراء والسلاطين اصطحاب بعض الموسيقيين بآلاتهم الموسيقية. راجع: العبيدى التحف الموصلية ص ٦٣ .

(٢) ظهر هذا المنظر على إبريق أحمد الذكى النقاش المحفوظ فى كليفلاند .

(٣) ظهر هذا المنظر على شمعدان بدر الدين لؤلؤ.

الشريط الرابع من أشرطة البدن يكون ضيق بعرض ٢,٥ سم، ويضم مجموعة من الرسوم الآدمية ،والحيوانية الطبيعية منها والخرافية ،وكذلك رسوم الطيور ،ومناظر الصيد بأوضاع متداخلة ومتقاربه على شكل مجموعات يفصل بينها عشر حليات هندسية كبيرة قوام زخرفتها شكل حرف (T) المعقوف المزدوج.

يليه شريط أخر عليه ثمان جامات مفصصة تتبادل معها ثمانية دوائر صغيرة، كما هو الحال فى الشريط السابق كما أن موضوعات هذه الجامات شبيهه بموضوعات الشريط الثالث حيث لاتتعدى موضوعات المبارزة والصيد والطرب. كما يليه شريط قوام زخارفه كتابة دعائية بالخط الكوفى قرأها العبيدى لأول مرة على النحو التالى :

«الوقار والسلامة والعز والرعاية والبركة»[١]

وعند منطقة اتصال كتف الإبريق برقبته يمكن مشاهدة منطقة بارزة قليلا عن سطح الكتف، وتتألف زخارفها من جامات رباعية الفصوص ، تضم كل جامة منها شخصا معمما يجلس القرفصاء ، يحتل معظم مساحة الجامة كما يقوم بحركات مختلفة وأحيانا يتكرر الموضوع الواحد على أكثر من جامة كما يظهر على إحدى الجامات رسم لموسيقى يضرب على العود، وآخر يحمل قرصا دائريا حول وجهه، بينما يشاهد على جامة أخرى رسم شخص يحمل بين يديه هلال[٢].

ثانيا: الرقبة

رقبة هذا الإبريق طولها ١٣سم ،وقطر الفوهة ٦سم ،وعليها حلقة بارزة تقسمها إلى جزئين ، يضم الجزء الأسفل منها شريطا يدور حول الرقبة عليه كتابة

---

(١) راجع : العبيدى التحف الموصلية ، ص ٦٣ .

(٢) رسم الهلال : من الرسوم التى نلاحظها على التحف المعدنية الايوبية وبصفة خاصة التحف المعدنية الموصلية رسم الهلال بين ذراعى شخص جالس ،وقد اثار هذا الرسم نقاشا بين المشتغلين بالفنون الاسلامية حيث اعتبره البعض شعارا لاحد افراد اسرة زنكى وربما كان شعارا لبدر الدين لؤلؤ نفسه والارجح ان رسم الهلال يشير الى احد الكواكب السبعة المعروفة وهو كوكب القمر . راجع :
The Encyclopaedia of Islamic art and Archaeology Collected Popers Berlin, 1984, P. 271-275., Rice, Inlaid., P. 321.

نسخية بعرض ١,٨ سم ،ومنقوشة على أرضية من الزخارف النباتية محصور بشريطين ضيقين من زخرفة قوامها حبات اللؤلؤ الساسانية، ونص هذه الكتابة على النحو التالى :

«نقش شجاع بن منعة الموصلى فى شهر الله المبارك شهر رجب فى سنة تسع وعشرون (عشرين) وستماية بالموصل»[١].

أما الجزء العلوى فيزخرفه شريط عريض نسبيا شغلت زخارفه برسوم جامات مفصصة حليت بالرسوم الآدمية فى وضعيات مختلفة كما يظهر على احدى هذه الجامات منظر قرد راقص. والشريط السابق محصور بين شريطين شغلت زخارفهما بكتابة دعائية بالخط الكوفى الهندسى والمورق يتخلل هذه الكتابة عدد من الجامات التى حليت بزخارف هندسية على هيئة حرف (Z).

ثالثا :المقبض

زين مقبض الإبريق زخارف مختلفة قوامها فروع نباتية وهندسية وكتابة بسيطة ،وفى أسفل المقبض شريط ضيق عليه كتابة نسخية قرأها لأول مرة «العبيدى » نصها :

«الدولة والعافية لصاحبه»[٢].

---

(١) اشتمل هذا النص على اسم صانع الابريق وهو الصانع المشهور «شجاع بن منعة الموصلى » الذى بلغت شهرته درجة كبيرة فكان يؤخذ عنه ،وينتسب اليه ، كما اشتمل النص على تاريخ ومكان الصناعة. ويعتبر هذا الابريق التحفة المعدنية الوحيدة التى تشير بوضوح الى مكان صناعته، راجع: عبدالعزيز صلاح سالم، المعادن الأيوبية فى مصر والشام، رسالة دكتوراه، ١٩٩٧م، ص ٣٠٩ - ٣١٥.

(٢) العبيدى ، التحف الموصلية ، ص ٦٣ .

إبريق يحمل توقيع إبراهيم بن مواليا

المادة : نحاس أصفر ومكفت بالنحاس الأحمر.

التاريخ : النصف الأول من القرن ٧ هـ/ ١٣م.

المقاييس : الارتفاع : ٨, ٣٠ سم ، القطر : ٥, ٢٢ سم.

الحفظ : متحف اللوفر رقم : K 3435

مكان الصناعة : الموصل[١].

التوصيف الزخرفى : (لوحة ٧)

الإبريق مكون من ثلاث أجزاء كما هو متعارف عليه فى صناعة الأباريق بصفة عامة ،و الأباريق الأيوبية بصفة خاصة حيث يتكون من :

١ـ الرقبة ٢ـ البدن ٣ـ القاعدة.

أولا : الرقبة

تحتوى الرقبة على عدد من الأشرطة الزخرفية المختلفة فهى تبدأ بشريط من الزخرفة الهندسية عبارة عن أشرطة رأسية قصيرة مكفتة بالفضة والنحاس الأحمر فى وضع التبادل[٢]. يليه شريط من الزخرفة النباتية التى نفذت بالحفر البارز وهى عبارة عن فرع نباتى يدور حول الرقبة مع وجود ورقة نباتية به ، ثم يلى ذلك شريط أخر يحمل كتابة نسخية تقرأ على النحو التالى :

«العز الدائم والإقبال الزائد والدولة الباقية والكرامة».

ثم يلى هذا الشريط الكتابى نتوء بارز يليه زخرفة بدأت من أعلى البدن وانتهت أسفل الرقبة بورقة نباتية مدببة ومكررة فى وضع متماثل.

---

(١) راجع : Migeon G., Manuel d'Art Musulman, II, Paris, 1927, P. 58; Rice D.S., Studies., II P. 69.

(٢) يلاحظ أن نفس الطريقة وهى التكفيت بالفضة والنحاس الأحمر قد استعملها الصانع « شجاع بن منعة الموصلى ».

ثانيا: البدن

عبارة عن بدن كروى به صنبور ينتهى برأس تنين ، وكذلك المقبض الذى يبدأ من الجزء العلوى على البدن وينتهى عند قمة الرقبة على شكل حيوان فاتحا فمه(١) . أما زخارف البدن فهى عبارة عن أشرطة مختلفة حيث تبدأ من أعلى إلى أسفل على النحو التالى :

تبدأ بدائرة مفصصة شغل داخل دوائرها بزخرفة وأفرع نباتية تنتهى بورقة نباتية أسفل الرقبة. يلى ذلك شريط من الكتابة الكوفية الهامة حيث يحتوى هذا الشريط على اسم الصانع إبراهيم بن مواليا وقد نقشت الكتابة على أرضية نباتية دقيقة. وتقرأ الكتابة على النحو التالى :

«العز والنصر و الإقبال والعمر والجود والمجد والأفضال وا / لكرم و الحلم والعفو لشاخص ضربها (٢) عمل إبراهيم بن مواليا(٣)» .

يلى الشريط الكتابى السابق شريط محصور بين شريطين ضيقين من الزخرفة المجدولة ، ويحتوى هذا الشريط على رسوم أدمية وحيوانية على أرضية نباتية زخارفه تظهر على النحو التالى :

فيظهر رسم ثلاثة أشخاص يسيرون وبصحبتهم حيوان الصيد ويتوسطهم جواد يتقدمه الشخص الاول الذى يسير وبصحبته حيوان الصيد ، والثانى الذى

---

(١) يبدو من طريقة صناعة كل من « الصنبور والمقبض » وكذلك زخارفهما أنهما مضافين فى العصر الحديث حيث يظهر الاختلاف واضحا بين الزخارف الدقيقة على البدن والرقبة والزخارف الموجودة على كل من المقبض والصنبور كما أنه يتضح أن التقليد قد باء بالفشل عندما فشل المقلد فى محاكاة نفس الزخارف الموجودة على القطعة بالإضافة إلى فشله أيضا فى صناعة التكفيت بالفضة والنحاس الأحمر الذى يتضح بجلاء على بدن ورقبة القطعة ويختفى تماما على كل من المقبض والصنبور أضف إلى ذلك تلك الصور القديمة للإبريق والتى ظهر فيها الابريق بدون المقبض والصنبور (المؤلف).

(٢) قرأ (Rice) هاتين الكلمتين على النحو التالى: «لشاخصيها» كما ذكر أنه صححها من القراءة القديمة «لشاخص ضربها» ومن خلال الدراسة الميدانية أنا أتفق والقراءة القديمة «لشاخص ضربها». راجع: Rice D.S., Studies, II, PP. 72-73.

(٣) ورد اسم الصانع «ابراهيم بن مواليا» بنفس الشكل المذكور على تحفتين معدنيتين مؤرختين :-
الأولى : علبة إسماعيل بن ورد الموصلى الذى لقب نفسه بتلميذ بن مواليا الموصلى.
الثانية : إبريق قاسم بن على الذى يصف نفسه «غلام بن مواليا الموصلى ».

يضع يده على ظهر الجواد الذى يسير بجواره ثم الثالث الذى يسير خلفه ممسكا بيده عصا ويحمل على كتفه أدوات الصيد ، والمنظر يمثل الخروج فى رحلة صيد. كما يظهر منظر ثلاثة أشخاص أحدهم يمتطى صهوة الجواد بينما الآخر يقف خلفه ويمسك بيده اليمنى عصا قصيرة ويحمل على اليد والكتف الايسر أدوات الصيد فى حين أن الثالث يظهر وقد جلس أمام حيوان الصيد الذى يبدو أنه كلب الصيد ويظهر كذلك رسم الصياد ومعه طائر الصيد يقف على ذراعه الايسر. ويظهر رسم يمثل شخصين احدهما يمسك بكلب الصيد والآخر يحمل أدوات الصيد ومعهما حيوان الصيد. كما يشاهد مناظر لبعض الأشخاص فى حالة وقوف بالاضافة لرسم أشخاص يصطحبون حيوانات الصيد ورسم للخيول. وقد رسمت جميع المناظر على أرضية نباتية . وبالإضافة لمناظر الصيد السابقة يظهر مناظر تمثل رجال البلاط حيث يظهر رسم أمير جالس على العرش وحوله شخصان واقفان ويشاهد وهو جالس الجلسة العربية المعروفة والتى ظهرت فى رسوم وتصاوير المخطوطات العربية[١].

يلى هذا شريط من الكتابة النسخية التى شغلت على أرضية نباتية دقيقة نصها كالآتى:

«العز الدائم و الاقبال الشامل و العمر الخالد و الامر النافذ و الجد الصاعد والعز و البقا (ء) والحمد و الثنا (ء) والمجد و البها (ء) و الظفر بالاعداء والدولة القاهرة و الافعال الفاخرة و الكرامة العالية و السلامة الكاملة والشفاعة والتكبر لصاحبه»[٢].

يلى الشريط السابق شريط يعتبر أعرض الأشرطة على سطح البدن وهذا الشريط محصور بين شريطين ضيقين من الزخرفة المجدولة شغل قسمه العلوى

(١) راجع: Buchthal H., (Hellenistic) Miniatures in Early Islamic Manuscripts, *Ars Islamic*: 7, 1940, pp. 125-133; Hoffman E., The Author Portrait in Thirteenth - Century Arabic Manuscripts, *Muqarnas*, Vol. 10, Leiben, 1993, pp. 6-10.

(٢) الدراسة التطبيقية بمتحف اللوفر .

بأشكال عشرة عقود فى كل عقد من العقود العشرة منظر زخرفى كما يوجد فى القسم الأسفل مناظر مختلفة تمثل لعبة البولو على أرضية نباتية دقيقة . يمكن شرحها على النحو التالى :

العقد الأول : يظهر أسفله منظر لشخصيتين جالستين أسفل شجرة مثمرة[1] .

العقد الثانى : فيظهر أسفله منظر شخصيتين جالستين أسفل شجرة كبيرة مثمرة حيث يظهر أحدهما وقد أمسك بالقوس والسهم ووجهه إلى أعلى ليحاول اصطياد الطيور التى تهبط على فروع الشجرة فى حين يظهر الآخر وهو يتابعه باهتمام .

العقد الثالث : يظهر به شخصان واقفان ومتشابكى الأيدى من ظهورهما وكأنهما يتدربان على بعض ألعاب الفروسية .

العقد الرابع : يظهر منظر لشخصين فى وضع الجلوس أسفل شجرة مثمرة ويظهر أحدهما وهو يمسك بكأس فى يده اليسرى بينما الآخر يضع يده اليمنى على جذع الشجرة فى انحناءة بسيطة .

العقد الخامس : اثنين يقفان أسفل شجرة مورقة حيث يقف على أحد فروعها طائر ويبدو أحدهما وهو يحاول اصطياد الطائر بواسطة أنبوبة النفخ بينما الآخر يضع يده على جذع الشجرة ويتابعه .

العقد السادس : يظهر به شخصان يقفان أسفل شجرة .

العقد السابع : يظهر به شخصان يتدربان على أوضاع بدنية من ألعاب الفروسية . كما يظهر شخصان موسيقيان احدهما يمسك مزمارا والآخر يعزف على آلة الهارب فى حين يظهر طائر فوق رؤوسهما على العقد الثامن .

العقد التاسع : منظر لشخصين جالسين أسفل شجرة مثمرة .

---

(١) من المظاهر التى وجدت على هذا الابريق هى الطريقة التى عولجت بها رسوم الأشجار ، لاسيما الجذوع، حيث كانت تتألف من آشكال قمعية تتداخل مع بعضها وهى تذكرنا برسوم المدرسة العربية للتصوير اضف إلى ذلك رسوم الطيور ذات الوجوه الآدمية. راجع: Rice, D.S., op. cit., pp. 72-73. ، صلاح العبيدى، التحف المعدنية، ص ٦٦-٦٧ .

أما العقد العاشر فيظهر به شخصان يقفان فى انحناءة بسيطة ويحيط بهما فروع نباتية كما يلاحظ أن جميع الأشخاص يرتدون الملابس القصيرة، وقد شغلت كوشات العقود برسم لطائرين متدابرين(١). اما الجزء الأسفل فيحتوى على مناظر للعبة البولو، حيث تظهر مناظر لأشخاص امتطوا صهوة جوادهم وامسكوا بالجوكان ليضربوا به كراتهم ويتبادلوا الأوضاع من قذف للكرة ثم الجرى وراءها فى سرعة فائقة لملاحقتها إلى المنافسة الشديدة بينهما حيث يظهر فى حركاتهم الجدية والمنافسة، وقدشغلت الأرضية بزخرفة نباتية دقيقة، ثم تنتهى الزخارف على البدن بشريط رسم عليه مثلث مقلوب مكفت بالفضة ينتهى برسم مربع صغير فى وضع مكرر ومتماثل ثم القاعدة خالية من الزخارف على خلاف الرقبة والإبريق التى ظهر عليها بوضوح التكفيت بالفضة والنحاس الأحمر(٢).

إبريق يونس بن يوسف الموصلى

المادة : النحاس الأصفر المكفت بالفضة

التأريخ : ٦٤٤ هـ/ ١٢٤٦ م

المقاييس : الارتفاع : ٣٧,٥ سم ، القطر : ١٨سم

الحفظ : The Walters Art Gallery in Baltimore no: 54-456.

مكان الصناعة : الموصل(٣)

---

(١) تظهر الملابس القصيرة والمفتوحة من الأمام نحو الجانبين حيث يتكرر هذا النوع من الملابس على تحف معدنية موصلية. راجع: Rice D.S., Studies, II, P. 75.

(٢) من المرجح أن هذا الابريق قد صنع فى مدينة الموصل خلال النصف الأول من القرن السابع الهجرى ، الثالث عشر الميلادى ، إذ أن هناك بعض الأساليب الزخرفية التى يمكن نسبته إلى مدينة الموصل ، منها استعمال النحاس الأحمر فى التكفيت ، حيث يبدو أن تلك المادة ظلت تستعمل للغرض المذكور إلى حوالى منتصف القرن الثالث عشر الميلادى عندما بدأ صناع المعادن بالموصل يميلون إلى استخدام مادة الذهب فى التكفيت بدلا من النحاس الأحمر حيث أن التكفيت بالذهب لم يظهر قبل منتصف القرن السابع الهجرى ، الثالث عشر الميلادى. راجع: Rice D.S., Studies, II, P. 75.

(٣) راجع: Wiet G., Répretoire., XI, P. 176; Rice D.S. The Aghani Miniatures and Religious Painting in Islam, *Burlington Magazine*, Vol. 95, April 1953, P. 134 Ettinghauseun R. and Grace D. Guest, The Icongraphy of a Kashan Lustre Plate, Islamic Art and Archaeology, Berlin, 1984, PP. 588-589.

التوصيف الزخرفى (لوحة ٨)

يتكون هذا الإبريق فى شكله العام من ثلاثة أجزاء : الرقبة، البدن، والقاعدة، ولقد تنوعت العناصر الزخرفية على الإبريق على النحو التالى :

أولا : الرقبة

يزخرف الرقبة عدد من الأشرطة تبدأ من أعلى إلى أسفل بشريط ضيق نسبيا ذات زخارف نباتية . يليه شريط يضم أربع جامات مفصصة على أرضية قوامها فروع نباتية تضم هذه الجامات موضوعات طرب وموسيقى يحدها من أعلى وأسفل شريطان يضمان كتابة دعائية بخط النسخ يليه حلقة بارزة ذات زخارف هندسية ثم شريط من الكتابة النسخية على أرضية نباتية تتضمن اسم الصانع وتاريخ الصناعة ويقرأ على النحو التالى :

«عمل يونس ابن (بن) يوسف النقاش الموصلى سنة اربعة (أربع) واربعين وستماية»[1] .

يلى الشريط الكتابى منطقة ذات زخارف نباتية ورسوم وريدات .

ثانيا : البدن

١. كتف البدن

يزخرف كتف البدن شريط يحتوى على ثمان جامات مفصصة تتصل مع بعضها بدوائر صغيرة مملؤة برسوم وريدات رباعية الأوراق نقشت على أرضية من زخارف هندسية عبارة عن حرف (T) المزدوج المعقوف أما وصف الجامات فهو كالتالى :

الجامة الأولى والثانية : يظهرعليهما منظر واحد قوامه منظر موسيقى ممثلا فى ظهور شخصيتين تعزفان على الآلات الموسيقية المختلفة مثل القيثارة والعود والدف حيث ظهرا وهما يجلسان فوق مقعد مرتفع .

الجامة الثالثة والرابعة : يظهر عليهما منظر الصياد الذى يمتطى صهوة الجواد ويرافقه طيور الصيد وقد رسم المنظر على أرضية نباتية .

(١) العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ٧٢ ـ ٧٤.

الجامة الخامسة : ظهر عليها شخصان يحمل كل منهما سيفا فوق كتفه وكذلك فقد رسم المنظر فوق أرضية نباتية.

الجامة السادسة : يظهر عليها شخصان أحدهما يحمل إناء والأخر يحمل صولجانا وكذلك فقد رسم المنظر فوق أرضية نباتية .

الجامة السابعة والثامنة يظهر عليهما شخص يجلس على العرش ويقترب منه شخص آخر ينحنى ليقبل يديه كما يظهر خلفهما الحارس الذى يمسك بسيفه[1] .

٢.البدن

يزخرف البدن عدد من الأشرطة الزخرفية المختلفة قوامها كالتالى :ـ

الشريط الأول : عبارة عن شريط من الكتابة بالخط الكوفى المضفور يشتمل على عبارات دعائية يتخللها عدد من الجامات الدائرية الشكل المملوءة بالزخرفة النباتية الدقيقة وكذلك رسوم الجامات الدائرية المملوءة بالزخرفة الهندسية قوامها حرف (Y) بشكل متشابك ومكرر. يليه أعرض الأشرطة الزخرفية على البدن حيث يحتوى على ست جامات مفصصة وأخرى دائرية الشكل على أرضية من فروع نباتية دقيقة أرابيسك ذات موضوعات متعددة فهى على النحو التالى:

الجامة الأولى : يظهر عليها رسم صياد يمتطى صهوة جواده وشد قوسه نحو أسدا يحاول الفرار فى نفس الوقت الذى يتابعه طائر الصيد حيث وقف على رأس الجواد فى حالة استعداد وتأهب والمنظر مفعم بالحركة كما يلاحظ رسم هالات حول رأس الصياد وقد رسم المنظر علي أرضية نباتية .

الجامة الثانية : تشبه الجامة الأولى من حيث المنظر العام ولكن هنا يستخدم الصياد الرمح بدلا من السهم والقوس ويلتفت إلى الخلف ليطعن دبا شرع فى

(١) يوجد تشابه بين هذا المنظر والمناظر التى صورت فى مخطوط أبى الفرج الأصفهانى « كتاب الأغانى» المؤرخ فى سنة ٦١٤ هـ/ ١٢١٧ـ ١٢١٨م ،والمحفوظ فى المكتبة الأهلية باستانبول. راجع: - Rice., The Aghani., pp. 128-134.

مهاجمته ووثب تجاهه، ويلاحظ كذلك اختفاء طائر الصيد ربما لعدم وجود مساحة لرسم الطائر أو أن المنظر قد تحول إلى منافسة وصراع بين الصياد والحيوان، ورسم المنظر على أرضية نباتية من رسوم ارابيسك.

الجامة الثالثة : يظهر عليها رسم لاثنين من الموسيقيين يجلسان فوق منصة ويظهر أحدهما وهو يعزف بالنآى والأخر يعزف على العود ،فى حين يتوسطهما رسم شجرة فوقها طائرين متقابلين، ورسم المنظر على أرضية نباتية ارابيسك.

الجامة الرابعة : تضم شخص جالسا على العرش ويقترب منه شخص أخر ينحنى ويقبل يديه كما ظهر خلفهما الحارس الذى يحمل الصولجان وهو يشبه المنظر السابق على كتف الإبريق كما تحيط الهالات حول الرؤوس وكذلك وجود الأرضية النباتية الدقيقة.

الجامة الخامسة : يظهر عليها منظر الصياد الذى يحمل رمحا طويلا ويقف بجوار جواده ويحيط به طيور الصيد وكذلك كلب الصيد أسفل الجواد فى حين يوجد شخص ثان يجلس على الارض ويرفع يديه بمحاذة رأسه ربما لمراقبة الموقع وكذلك فقد رسم المنظر على أرضية نباتية.

الجامة السادسة : يمثل أميراً جالسا على العرش وحوله اثنان من الحرس اللذان يحملان الصواجلة ويتقدم هذا المنظر رسم أسدين متعاكسين ،وقد رسم المنظر على أرضية نباتية.

ثم يلى هذا الشريط شريط أخر من الكتابات الكوفية المضفورة يشبه الشريط الذى يسبق رسوم الجامات ثم محيط قاعدة الإبريق التى تحتوى على شريط من الكتابة الكوفية يقطعها عدد من الدوائر الصغيرة ذات الرسوم الآدمية. أما المقبض والصنبور فيزخرفان بزخارف نباتية بسيطة[١].

---

(١) راجع: Wiet G., Répretoire., XI, P. 1176, Rice D.S., The Aghani., pp. 128-134' Ettinghausen R. and Others, The Icongraphy., pp. 588-589.

إبريق يحمل توقيع على بن عبدالله العلوى

المادة : البرونز المكفت بالذهب والفضة

التأريخ : النصف الأول من القرن ٧هـ / ١٣م(١)

المقاييس : الارتفاع : ٣٧,٣ سم / ٢٠,٦ سم

الحفظ : Museum für Islamische N : 1 - 65 - 80

مكان الصناعة : الموصل

التوصيف الزخرفى :ـ (لوحة ٩)

أولا : البدن

يبدأ البدن من أسفل بالقاعدة التى يشغلها شريط من الزخارف الكتابية ورسوم الجامات يحصره شريطان ضيقان من الزخرفة المعروفة بحبات اللؤلؤ الساسانية ، اما الكتابة فهى بخط النسخ يتخللها ثمانى جامات صغيرة مفصصة الشكل يضم كل منها رسم زوج من الطيور فوق فروع نباتية ونص الكتابة كالآتى :

«العز والبقا (ء) والبر و / العطاء والعلو والعلا والحلم والحيا والجود والسخا والمجد السالم و ا / لنعيم الملا / زم / والهنا»(٢).

يليه منطقة بروز ليبدأ سطح البدن بشريط من رسوم الحيوانات التى تعدو خلف بعضها يتخللها رسوم جامات شغلت بزخارف هندسية من حرف (T) ، وهذا الشريط محصور بين شريطين ضيقين من الزخرفة الهندسية عبارة عن رسم مثلث بالتبادل. يليه شريط عريض من الزخارف عبارة عن رسوم ثمان جامات دائرية كبيرة وصغيرة بالتبادل، أما الجامات الكبيرة فهى دائرية من الخارج ومفصصة من الداخل وتصل تلك الجامات مع بعضها بدوائر صغيرة تضم

(١) Bear Eva, Ayybuid Metalwork with christian Images, New York, 1989, pp. 15-16 .

(٢) أغلب الظن ان الابريق صنع فى مدينة الموصل خلال النصف الاول من القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى ، وذلك على أساس بعض المظاهر التى تميزت بها مدينة الموصل منها استعمال الذهب فى التكفيت بدلا من النحاس الاحمر ،ومثل بعض الموضوعات الزخرفية التى امتازت بها التحف المعدنية الموصلية منها وجود شخص جالس القرفصاء، ويمسك بيده هلال وكذلك استخدام العنصر الهندسى المعروف المكون من حرف «T» الذى يغطى فى بعض الاحيان سطح الاناء .راجع : زكى حسن ، فنون الاسلام ، ص ٢٤٥ .، العبيدى ، التحف المعدنية .، ص ٨٤ .

زخارف هندسية من حرف (T) بالشكل المزدوج ، وتضم هذه الجامات رسوم لأبراج السماء . كما شغلت أرضية هذا الشريط العريض بدوائر صغيرة بداخلها وريدة من ست بتلات وأيضا رسوم الطيور على أفرع نباتية وأيضا رسوم طيور محورة بأوجه آدمية وذات أجنحة .

يلى هذا الشريط شريط من رسوم الحيوانات التى تعدو خلف بعضها يتخللها رسوم جامات شغلت بزخارف هندسية من حرف (T)، وهذا الشريط محصور بين شريطين ضيقين من الزخرفة الهندسية عبارة عن رسم مثلث بالتبادل . يلى ذلك شريط عريض آخر من رسوم الجامات رباعية الفصوص موضوعة داخل دوائر اثنين من تلك الجامات تضم موضوع شخص يجلس على العرش يحمل بيده كأس شراب، بينما يقف إلى يمين العرش ويساره تابعان كما يشاهد أسفل العرش حيوانان متعاكسان، أما الجامتان الأخريان فتضمان موضوعا واحدا يمثله صياد على فرسه وقد نقشت رسوم تلك الجامات على أرضية ذات زخرفة نباتية، وتربط تلك الجامات مع بعضها أشرطة تضم كتابة بالخط النسخ تقرأ على النحو التالى :

«العز والبقا (ء) والبر و / العطاء والعلو والعلا والحلم والحيا والجود والسخا والمجد السالم وا/ لنعيم الملا / زم / والهنا»(١) .

وإلى أعلى وأسفل تلك الأشرطة توجد ثمانى جامات مفصصة، موزعة بالتساوى وتضم موضوعا واحدا، وهو شخص يمسك هلالاً(٢) وإلى يسار ويمين كل جامة من الجامات السابقة توجد جامات أخرى أصغر من السابقة، وهى

(١) العبيدى ، التحف المعدنية . ، ص ٨٠ ـ ٨٤ .

(٢) ظهرت هذه الرسوم على عدد من التحف المعدنية التى تنسب صناعتها إلى مدينة الموصل مثل:

- طست على بن عبدالله الموصلى المحفوظ فى Museurn für Islamische N: 1 - 65 - 81 .
- ابريق شجاع بن منعة الموصلى المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن .
- شمعدان ابن فتوح الموصلى محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة رقم ١٥١٢١ .
- شمعدان محفوظ بمتحف معهد العالم العربى بباريس رقم. AL 82-08
- شمعدان بدر الدين لؤلؤ المحفوظ بمتحف الارميتاج رقم : UPL 498
- صينية بد الدين لؤلؤ المحفوظة بمتحف فكتوريا وألبرت رقم: 1970-905
- صينية بدر الدين لؤلؤ المحفوظة فى Museum für Völkerkunde, Münnchen
- علبة بدر الدين لؤلؤ المحفوظة فى المتحف البريطانى بلندن رقم : 78-12-30-674.

مثمنة الشكل ذات زخارف هندسية ، أما أرضية هذا الشريط فقد زينت برسوم طيور وبط وكذلك رسوم حيوانات بأحجام صغيرة وهذا الشريط محصور بين شريطين ضيقين شغلا برسم المثلث .يليه شكل منطقة تصل بين البدن والرقبة وهى ذات أحد عشر فصا، وتضم كل واحدة منها رسوم زوج من الطيور فوق فروع نباتية دقيقة أرابيسك.

ثانيا: الرقبة

تبدأ زخارف الرقبة بشريط تزخرفه عدد من العقود المفصصة التى يضم أشكالا آدمية منفردة فى حالة وقوف وهى تعتبرمثال واضح للرسوم المسيحية ، وتتبادل مع القسم الأخر الذى يضم رسوم زوج من طيور متقابلة على أرضية نباتية وهى موضوعة بالتبادل ، أما كوشات العقود فتضم زخارف نباتية. يليه حلقة بارزة عن الرقبة يتبعها شريط عريض يحتوى على دائرتين كبيرتين تضم كل واحدة منهما جامة مفصصة تحتوى على رسم شخص متوج .أما فوهة الإبريق فمزودة بغطاء مزين من الخارج بزخارف مختلفة كما يضم محيط الغطاء الخارجى شريطا عليه كتابة نسخية على أرضية ذات زخارف نباتية تتخللها اربع دوائر صغيرة تضم رسوم وريدات ويقرأ النص الكتابى على النحو التالى :

«العز والبقا(ء) والعطا(ء) والعلو والعلا والجود والسخا والمجد والهناء والصفا (ء) لصاحبه»[1].

أما سطح الغطاء فيظهر على القسم العلوى منه رسم أسدين متعاكسين، بينما يشاهد على القسم الأسفل رسم طائرين لكل منهما وجه آدمى. أما السطح الداخلى للغطاء فيزينه شريط يضم توقيع الصانع بالخط النسخى على أرضية نباتية يظهر عند منتصفه من أعلى وأسفل رسم جامتين تضم كل منهما رسوم زوجين من الطيور المتقابلة بين فرع نباتى، وإلى يمين ويسار الجامتين يوجد أربع دوائر صغيرة تضم رسوم وريدات بينما شغلت الأرضية بزخارف نباتية، ويقرأ النص كالتالى :

---

(١) راجع: Bear Eva, Ayyubid Metalwork; PP. 15-17

«عمل على بن عبدالله العلوى النقاش الموصلى»[1].

ثالثا :الصنبور والمقبض

هو عبارة عن عمود مستقيم ويحتوى على أشرطة أفقية وطولية تضم زخارف هندسية ونباتية كما تضم كتابات دعائية بالخط الكوفى.

المقبض : محلى من أعلى بأكرة كروية الشكل ،وتزين المقبض زخارف هندسية ونباتية ورسوم طيور[2].

طست يحمل توقيع : على بن عبد الله العلوى الموصلى

المادة : البرونز المكفت بالذهب والفضة

التأريخ : النصف الأول من القرن ٧هـ / ١٣م

المقاييس : الارتفاع ١٧سم / القطر: ٤٢,٢سم ، قاعدته قطرها : ٣٢,٧سم

الحفظ : Nuseum für Islamische N: 1 - 65 - 81

الموصل : الموصل

التوصيف الزخرفى للسطح الخارجي (لوحة ١٠)

يعد هذا الطست تحفة فنية بحيث اجتهد الصانع فلم يترك عليه جزءا خاليا من الزخرفة لدرجة أنه لم يترك القاعدة الخارجية دون شغلها بالعناصر الزخرفية.

أولا :السطح الخارجى

ينقسم السطح الخارجى إلى خمسة أشرطة تبدأ من أسفل إلى اعلى على النحو التالى :

الشريط الأول : عبارة عن زخرفة كتابية بالخط الكوفى الهندسى المضفور يتخلله عدد من الجامات المفصصة التى شغل داخلها برسم طائرين متقابلين يعلو

(١) راجع : Rice D.S., Inlaid., PP. 311-326.

(٢) العبيدى ، التحف المعدنية .، ص ٨٠ ، ٨٤ .

رأسهما زخرفة نباتية. يليه شريط ضيق من الزخرفة المجدولة التى يوجد بداخلها رسم لدوائر صغيرة ثم يأتى الشريط الثانى الذى شغل برسوم جامات ودوائر، أما الجامات فقد شغل داخلها رسم لشخص جالس فى وضع جانبى يعزف على الناى أو يضرب على الدف بالإضافة إلى أشخاص فى وضع المواجهة فى مناظر شراب وطرب كما شغلت الأرضية برسم لوريدة ثمانية الفصوص[١].

يليه الشريط الكتابى الذى يتخلله رسوم جامات كبيرة ودوائر صغيرة شغلت بزخرفة هندسية على هيئة حرف (Z) وهذا الشريط محصور بين شريطين ضيقين من الزخرفة الهندسية، أما الكتابة فهى بخط النسخ على أرضية من الزخارف النباتية نصها كالتالى :

«العز والنصر والاقبال والنعم والجد والمجد والافضال والكرم والعلو والحلم اشيا علوت بها فحار فى وصفك الاعراب والعجم ذلت لديك البرايا إذا ادراك القمر اصل الوجود وكانوا الناس فى العدم»[٢].

أما الدوائر الصغيرة فتضم زخارف هندسية فتقطع الشريط إلى ست جامات كبيرة مفصصة تتصل من أعلى وأسفل بأنصاف جامات تضم أشكالا هندسية من حرف (Z) فهى على النحو التالى :

الجامة الأولى : تمثل فارسا على جواده يمسك سيفا بيده اليمنى ويطعن به حيوان.

الجامة الثانية : تمثل شخصان يجلسان على تخت ينتهى من الجانبين برسم أفعى والشخص الذى على يمين الجامة يمسك كأسا بيده اليمنى، أما الأخر

---

(١) العبيدى، التحف المعدنية.، ص ٨٠، ٨٤.

(٢) من خلال مقارنة هذا النص بالنصوص التى وردت على التحف المعدنية الخاصة بـ « بدر الدين لؤلؤ » يتضح ان هناك تشابه كبيرا بينهم بالاضافة الى وصف صاحب هذه التحفة بكلمة « القمر » التى ترتبط مع اسم « بدر الدين لؤلؤ » وكذلك من ناحية الاسلوب الفنى والزخرفى ووجود الشخص الذى يحمل بين يديه هلال يجعلنا نرجح ان تكون هذه التحفة صنعت لبدر الدين لؤلؤ. راجع: Rice, The Brasses., pp. 627-628.

فيشاهد وهو يضرب على دف وقد ظهرت بينهما شجرة ، كما ظهر أسفل التخت رسم حيوانين متعاكسين .

الجامة الثالثة : تمثل رسم أمير جالس على العرش يمسك بيده كأس شراب يحف به من اليمين واليسار شخصان ، بينما ظهر فى أسفل العرش رسم حيوانين متعاكسين .

الجامة الرابعة : رسم فارس على جواده يصطاد بالقوس والسهم .

الجامتان الخامسة والسادسة : فموضوعاتها تشبه موضوعات الجامتين الثانية والثالثة.

يليه شريط آخر يشبه الشريط أسفل الشريط الكتابى من حيث وجود الجامات التى تضم رسوم الموسيقيين ومناظر الشراب بالإضافة إلى الدوائر الصغيرة التى تضم الوريدة ثمانية الفصوص. أما رقبة الطست الخارجية فقد نقش الصانع اسمه بخط النسخ على خلفية خالية من كل زخرفة ونص الكتابة كالآتى :

«عمل على ابن عبد الله العلوى النقاش الموصلى»(١)

القاعدة الخارجية للسطح

يلاحظ أن الصانع لم يتركها دون زخرفة حيث تحتل مركز القاعدة جامة دائرية الشكل تضم عنصرا هندسيا على خلفية ذات زخارف نباتية دقيقة كما يحيط بتلك الجامة شريط ذو اربعة أقسام تضم كتابة بالخط الكوفى تتألف من كلمات دعائية مكررة وذلك على أرضية ذات زخارف نباتية حلزونية الشكل وبين كل قسم من أقسام الشريط الأربعة نجد ثلاث جامات تضم زخارف نباتية دقيقة، وعند منتصف كل قسم من أقسام الشريط الكتابى المذكور من اعلى وأسفل يوجد عنصر نباتى زخرفى وكذلك مجموعة وريدات ذات ست بتلات ، يلى ذلك شريط قوامه خطوط مضفورة ، أما المساحات بتلك الأشرطة والدوائر فقد تركت خالية من الزخرفة .

---

(١) راجع : العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ٨٠ ـ ٨٢ .

كما يلاحظ أن حافة قاعدة الطست الخارجية تتألف من شريط ضيق نسبيا يضم كتابة بالخط الكوفى المضفور[١] تتخللها عدد من جامات تضم كل منها رسم طائرين متقابلين بينهما فرع نباتى[٢].

ثانيا: السطح الداخلى

يوجد على السطح الداخلى للطست شريط عريض يدور حول الجدار وهو ذات ارضية نباتية تملؤها مجموعة كبيرة من رسوم البط والطيور ،ويضم الشريط كذلك عددا من الجامات ذات أحجام واشكال وموضوعات مختلفة عشر منها رباعية الفصوص وهى اكبر الجامات الموجودة على هذا الشريط تحيط بكل واحدة منها دائرة كبيرة غير كاملة الاستدارة، ونصف تلك الجامات تضم رسوم أشخاص متوجين مع خدم وموسيقيين تتبادل مع النصف الأخر التى تضم فارسا يصطاد الطيور ،وأخرى يطعن حيوانا بسيف طويل ،وتصل بين تلك الجامات أشرطة تضم كتابة نسخية على خلفية من الفروع النباتية ،وتقرأ الكتابة على النحو التالى:

«العزوالبقا(ء) والبر والعطا(ء) والعلو والعلا والجود والسخا والمجد والنما والنور والصفاوالصبر والرضا والحلم والحياوالدهر والوفاء والنصر على الأعدا(ء) لصاحبه أبدا».

وخلفيات تلك الجامات تتألف من زخارف نباتية محورة عن الطبيعة . وإلى اعلى وأسفل تلك الأشرطة الكتابية توجد عشرون جامة مفصصة موزعة بالتساوى كما تضم موضوعا واحدا يتمثل فى رسم شخص يجلس القرفصاء ويمسك بيده هلالا.

---

(١) الخط الكوفى المضفور : وهو نوع من الزخارف الكتابية التى بولغ فى تعقيدها آحيانا الى حد يصعب فيه تمييز العناصر الزخرفية ،وقد تضفر حروف الكلمة الواحدة كما قد تضفر كلمتان متجاورتان او اكثر لكى ينشأ من ذلك اطار جميل من التضفير .راجع :

Grohmann A., The Origin and Early Development of Floriated Kufic, *Ars Orientalis*. Vol. II, 1957, PP. 183-185.

(٢) راجع : Rice D.S., Inlaid., PP. 311-326.

كما يحيط بكل جامة من الجامات السابقة من اليمين واليسار جامة مثمنة تضم شكلا هندسيا كما يحد الشريط السابق من أعلى وأسفل شريطان ضيقان نسبيا يضمان رسوم حيوانات تجرى على أرضية ذات زخرفة نباتية كما يتخلل تلك الرسوم الحيوانية مجموعة من جامات مثمنة ذات أشكال هندسية[١].

أما الحافة السفلية من الجدار فتزينها زخارف نباتية ورسم لزهرة بسيطة، ويحتل مركز قاع الطست شكل يشبه الطبق الشمسى تحيط به دائرة عليها ست جامات دائرية الشكل تضم رسوما من المحتمل أنها تعبر عن الأبراج السماوية ومحاطة بزخارف هندسية على شكل حرف (T) وتتبع الدائرة السابقة دائرة أخرى تحتوى على اثنتى عشرة جامة دائرية الشكل، ست منها كبيرة تضم جامات رباعية الفصوص والستة الباقية أصغر وتتصل من أعلى بأربع جامات مفصصة وهى موضوعة بالتبادل مع بعضها حيث تضم كل جامة صورا مختلفة أغلب الظن أنها تمثل الكواكب السيارة ،وأما الأرضية التى تحيط بها فهى ذات زخارف تشبه زخارف أرضية الشريط العريض الموجود على الجدار الداخلى. أما حافة قاع الطست فتتألف من خطوط مخروطية الشكل[٢].

(١) راجع : حسين العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ٨٠ ـ ٨٤ .

(٢) Berchem M.V., Notes d'archéologie Arabe, Etude sur les Cuivres Damasquinés et les Verres émailés, *J A* , Tome III, 1904, P. 30.

شمعدان يحمل توقيع ابن فتوح الموصلى

المادة : شمعدان من النحاس الأصفر المكفت بالفضة

التأريخ : النصف الأول من القرن ٧هـ/ ١٣م

المقاييس : الارتفاع : ٣٥,٤ سم، القطر : ٣١,٨ سم

المتحف : متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ١٥١٢١

مكان الصناعة : الموصل

التوصيف الزخرفى : (لوحة ١١)

أولاً : البدن

البدن على هيئة أسطوانة قطرها من أسفل (٨ ،٣١ سم) وارتفاعها(٨، ٢٠ سم) تبدأ العناصر الزخرفية بالبدن من أسفل بشريط ضيق من الزخارف المجدولة ثم يليه شريط ضيق آخر من الزخرفة النباتية واللفائف ثم يلى ذلك منطقة بروز حتى تنتهى بمنطقة بروز أخرى تحصر بينها ثلاثة أشرطة زخرفية أوسعها اوسطها فهى تبدأ من أعلى وأسفل بشريطين يحملن رسوم آدمية فى أوضاع مختلفة وحركات متباينة تمثل طربا وشرابا ورقصا على أرضية تتكون من فروع نباتية حلزونية الشكل وبعض هؤلاء الأشخاص يعزفون على آلة موسيقية كالقيثارة والعود والدف وغيرهم يشربون من كؤوس يحملونها بأيديهم ،بالإضافة إلى مناظر أشخاص فى اوضاع رقص وطرب يتخللهما جامات مفصصة ستة منها فى الشريط السفلى وخمسة فى الشريط العلوى تمثل جميعها موضوعا واحدا وهو القنص حيث يظهر طائر الصيد وقد انقض على فريسته[١] .

اما الشريط الاوسط فهو الرئيسى ويحده من اعلى وأسفل صف من زخرفة مؤلفة من حبات اللؤلؤ الساسانية ويحتوى على ست جامات كبيرة متعددة الفصوص يربطها ببعضها شريط عليه كتابة نسخية وأخرى من النوع الكوفى المضفور موضوعة بالتبادل قرأها لأول مرة العبيدى كالآتى :

---

(١) راجع : العبيدى ، التجف المعدنية ، ص ١٠ .

«العز والبقا(ء) والظفر با. لاعدا(ء) ودوام الرخا(ء) والرفعة والإرتقا(ء) والدو».

ويحيط بالشريط الكتابى المذكور من أعلى وأسفل عدد من الجامات دائرية صغيرة تضم موضوعات شائعة على التحف المعدنية الموصلية وهو شخص جالس القرفصاء ويحمل بين يديه هلال على أرضية من خطوط هندسية على شكل حرف (Y) فى وضعين مختلفين وموضوعات الجامات الستة[١] على النحو التالى:

الجامة الاولى : تمثل أمير فى مجلس شراب وطرب حيث يظهر وهو جالس على مقعد يشبه كرسى العرش يحيط به شخصان على يمينه ويساره أما الشخص الأيمن فيقدم له كأس الشراب كما يحمل سيفا طويلا فى خصره[٢]، والشخص الأيسر يحمل بلطة من النوع المعروف فى أوقات الحروب بينما يوجد فى مقدمته ثلاثة أشخاص موسيقيين هم من اليمين إلى اليسار :

الأول : يعزف على آلة الهارب أو القيثارة

الثانى : يضرب على الدف

الثالث : يعزف بالناى

الجامة الثانية : عبارة عن رسم أمير جالس القرفصاء يمسك بيده اليمنى سيفا ويده اليسرى يحمل كأسا وعلى يمينه ويساره الحارسان يحمل كل منهما صوجانا يتقدمه ثلاث موسيقيين هم كالآتى :

الأول : عازف الناى.

الثانى : راقص الألعاب البهلوانية.

الثالث : امرأة تضرب على الدف او تصفق بكلتا يديها.

---

(١) كذلك يلاحظ فى خلفيات هذه الجامات الستة أنها ذات زخرفة من الفروع النباتية البسيطة ومن الملاحظ أن معظم الأشخاص الجالسين على العرش والصيادين يرتدون أغطية الرأس المختلفة بينما الحراس وبقية الأشخاص يظهرون حاسرى الرؤوس .راجع : العبيدى ، التحف المعدنية ، ص . ١٠ .

(٢) اعتقد العبيدى ان الشخص الذى يقوم بتقديم الشراب إلى الامير امرأة وأرى أنه رجل ومن خلال الدراسة التطبيقية ومقارنة هذا الرسم بالرسوم الأخرى على التحف المعدنية الأيوبية وكذلك الملابس الذى يرتديها هذا الشخص بالاضافة إلى وجود سيف طويل فى خصره كما تستطيع التأكد من ذلك عندما تشاهد رسم سيدة فى الجامة المجاورة حيث يتضح مدى الاختلاف بين الرسمين وبذلك يمكن القول أنه يمثل أحد الحراس القائمين على الحراسة. راجع: العبيدى ، التحف المعدنية ، ص . ١٠.

وقد رسمت هذه المناظر على أرضية نباتية وكذلك رسم طائر الصيد خلف الأمير الجالس .

الجامة الثالثة : تمثل رسم صياد يمتطى صهوة جواده ويشد قوسه مصوبا سهمه نحو حيوان يظن أنه من الخنازير البرية ويحيط بالجهة اليسرى والسفلى من الجامة طائر وأرنب وكلب الصيد المرافق للصياد .

الجامة الرابعة : تمثل رسم صياد يمتطى صهوة الجواد ويحمل بيده اليمنى سيفا وبيده اليسرى حيوانا خرافيا(١) ويظهر فى أسفل الصورة رسم أرنب.

الجامة الخامسة والسادسة : تمثل موضوعا واحدا حيث نرى فى مركز كل دائرة طائر ينقض على آخر تحيط بهما مجموعة من رسوم وحيوانات مختلفة فضلا عن الرسوم الأدمية فى وضعيات متداخلة ومتشابكة(٢) .

ويظهر كذلك على حافة البدن أنه تزخرفه شريط قوامه فرع نباتى متموج يليه من أعلى شريط ضيق من الزخرفة النباتية واللفائف .

ثانيا : كتف الشمعدان

يوجد على كتف الشمعدان شريطان ، الأول ضيق يؤلف المحيط الخارجى وقوام زخارفه حيوانات مختلفة يجرى بعضها وراء البعض ، يليه إلى الداخل شريط عريض مزين باثنى عشر جامة دائرية الشكل توضح بها رسوم الأبراج السماوية ،و لكن سقط معظم تكفيتها مما صعب تتبع مناظرها(٣) .

---

(١) الحيوان الخرافى : لاقت رسوم الكائنات الخرافية ترحيبا كبيرا لدى الفنان لأنها كانت تتفق فى تركيبها مع البعد عن الواقع ومحاكاة الطبيعة كما يشار الى انها من بين العناصر التى ورث الفنان المسلم استخدامها عن الفنون السابقة أو تأثر بها ضمن عناصر زخرفية أخرى ، بغض النظر عن مدلول هذه العناصر او معناها فى الفنون التى جاءت منها وبالتالى كان من نتيجة الاستخدام الزخرفى أن تتحور وتبعد أحيانا عن الشكل الأصلى . راجع : حسين رمضان ، سيمرغ العنقاء فى الفن الإسلامى ، مجلة كلية الآثار ، العدد السادس ،مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٩٥م ، ص ٢٤٦.

(٢) ويلاحظ فى هاتين الجامتين ظاهرة تبدو غريبة فى فن التكفيت وهى أن الأرضية المحيطة بالطائرين الموضوع الرئيسى قد كفتت بخلاف ماهو متبع وشائع من قبل ذلك بحيث كانت الرسوم هى التى تكفت دون الأرضية وليس لدينا أى مثال أخر استعملت فيه هذه الطريقة فى تكفيت التحف المعدنية المنسوبة إلى الموصل.

(٣) راجع : حسين العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ١٠٠ .

كما يوجد على بدن الشمعدان نصوص مضافة محزوزة حزا عميقا على الحافة الداخلية تقرأ كالآتى :

« شهاب »

شهاب (بن) ريحان

برسم دار دويدار الرومى[1]

ثالثا: الرقبة

على هيئة اسطوانية ارتفاعها (٩,٣) سم ويدور حول أسفلها شريط غير محدود من كتابة نسخية على أرضية ملساء تقرأ كالآتى :

«عمل الحاج اسماعيل نقش محمد ابن (بن) فتوح الموصلى المطعم ا جير الشجاع الموصلى النقاش »

اما وسط الرقبة فيدور عليها شريط واحد عريض يحده من أعلى وأسفل خطوط مخروطية الشكل مفصصة، وزخرفة الشريط أربع جامات دائرية الشكل تحصر بينها وريدات صغيرة رسمت داخل إطارات على أرضية تشبه تلك التى رأيناها على البدن ، أما موضوعات هذه الجامات فهى طرب ورقص وهى بهذا لاتخرج عن بعض موضوعات أقسام الشمعدان الأخرى .

رابعا: الشماعة

تزدان بموضوعات كالطرب والشراب على النحو السابق وصفه[2].

---

(١) اضاف «شهاب بن ريحان» اسمه على هذا الشمعدان وكان يخدم عند سيدة يقوم برعايتها طواشى يسمى «دويدار الرومى» فقد استعمل لقب «دار» كلقب عام على نساء البيت المالك ،وكان اللقب اذا ورد بصيغة الافراد ومتبوعا باسم مذكر دل ذلك الاسم على طواشى لا على قريب ،ومن ذلك وروده فى حالة الاميرة الايوبية « مؤنسة خاتون » ابنة الملك العادل ابى بكر بن ايوب المعبر عنها «بدار اقبال». راجع : المقريزى، الخطط ، ج ٢ ، ص ٢٨ .، السلوك جـ ١ ق ٢ ص ٣١٥ .

(٢) يبدو ان الشمعدان قد صنع فى مدينة الموصل وذلك لان محمد بن فتوح الذى تولى نقش وتطعيم زخارف هذا الشمعدان كان أجيرا لدى الصانع شجاع بن منعة الذى كان يصنع منتجاته فى مدينة الموصل بالاضافة إلى وجود العناصر الزخرفية التى تميزت بها مدينة الموصل، راجع : عبدالعزيز صلاح سالم، المعادن الأيوبية، ص ٣١٦ - ٣٢٢.

شمعدان معهد العالم العربى بباريس

المادة : النحاس المكفت بالفضة

التأريخ : النصف الأول من القرن ٧ هـ / ١٣ م

الحفظ : متحف معهد العالم العربى رقم : Inv. AI 82-08

المقاييس : القاعدة : ٢٢سم، الارتفاع : ٢٤سم.

مكان الصناعة : الموصل

التوصيف الزخرفى : (لوحة ١٢)

لا يختلف شكل هذا الشمعدان عن الشمعدانات الأخرى من حيث الشكل العام فهو مكون من البدن ، الرقبة ،والشماعة . (شكل ١)

أولا : البدن

تبدأ الزخارف من أسفل بزخرفة عبارة عن عنصر الجدائل فى شريط ضيق ثم يليه شريط أخر عبارة عن زخرفة زهرة سداسية الفصوص فى وضع التبادل مع بحور ذات زخارف مختلفة حيث يظهر فى أحدهما زخارف نباتية ورسوم طيور مختلفة ،وفى الأخرى رسوم لحيوانات ذات وجوه آدمية تسيرعلى أرضية نباتية دقيقة ومن بين هذه الحيوانات رسوم غزلان تسير فى اتجاهين متعاكسين وكذلك رسم فهدين متتابعين ويتخلل هذا الشريط ثمان جامات ذات زخرفة تمثل زهرة سداسية الفصوص وثمان بحور ذات زخارف مختلفة[١].

يلى هذا الشريط نتوء بارز ذات زخارف هندسية يليه اوسع الأشرطة على بدن الشمعدان حيث ينتصف البدن ويحدد بشريطين ضيقين من زخرفة الطيور المجنحة وكذلك رسوم الحيوانات التى تعدو خلف بعضها ، أما الشريط الرئيسى فزخارفه عبارة عن اربعة بحور كبيرة ذات كتابات بالخط النسخ يتخللها اربع جامات :

(١) تتشابه هذه الأشرطة الزخرفية مع أشرطة شمعدان «داود بن سلامة الموصلى» المحفوظة بمتحف الفنون الزخرفية بباريس.

اولا : تقرأ الكتابة كالاتى :

«عز لمولانا الملك المالك ا / لعالم العادل المؤيد المظفر / المنصور المجاهد المرابط الاعز غياث الدنيا والدين مغيث الاسلام والمسـ (لمين)» .

ثانيا : زخارف الجامات على النحو التالى :

الجامة الأولى : يظهر فيها رسم صياد امتطى صهوة جواده وسار مسرعا يطارد حيوانا أخذ فى العدو السريع محاولا الفرار فى حين يرافق الصياد طائر الصيد الذى نشر جناحيه كأنه يشارك فى أحداث المعركة الدائرة بين الصياد وذلك الحيوان الذى يحاول الفرار ،كما شغلت الأرضية بزخارف وأوراق نباتية .

الجامة الثانية: يظهر فيها اثنين من الموسيقيين وقد جلسا على ما يشبه الأريكة فأمسك أحدهما بالعود فى حين أمسك الأخر بألة الهارب ويرتديا الملابس العربية الفضفاضة الطويلة ذات الأكمام كما رسم حول روؤسهما الهالات وإن كانت معالم الوجوه لا تظهر بها تفاصيل سوى الشعر وتحديد المعالم الرئيسية حيث رسمت الوجوه بشكل جانبى وهذا الرسم على أرضية من الأوراق النباتية .

الجامة الثالثة : يظهر عليها منظر لشخصين ،وقد جلسا على أريكة ويظهر أحدهما وهو يعزف على العود كما يرتدى الملابس العربية الفضفاضة فى حين يظهر الأخر وقد جلس وأمسك فى يده اليمنى كرة صغيرة وفى اليد اليسرى آلة تشبه الألات الفلكية، وقد رسما الشخصين على أرضية نباتية كما يحيط برؤوسهما رسوم الهالات .

الجامة الرابعة : يظهر عليها منظر صياد يمتطى صهوة جواده ويسير مسرعا فى حين يرافقه طائر الصيد كما رسم هذا المنظر على أرضية نباتية ويلاحظ على هذه الجامة وجود حزوز غائرة قد شوهت شكل الجامة[1] .

---

(١) ظهرت على هذه القطعة بعض الحزوز الغائرة على رسوم بعض الجامات وربما كان وراء ذلك سببين احدهما الاول : ان هذه الجامات ترك أمر زخرفتها لأحد الأشخاص المساعدين للصانع أو أحد تلاميذه الذى لم يستطيع الوصول إلى المستوى الذى نفذت به بقية زخارف القطعة.

الثانى : وهو الأقرب فى الاحتمال أن القطعة قد وقعت فى يد شخص حاول العبث ببعض زخارفها .من الدراسة الميدانية بمتحف معهد العالم العربى بباريس .

يلى الشريط السابق نتوء بارز به زخرفة هندسية ، يليه شريط من الزخرفة النباتية ورسوم اللفائف الذى شغل برسوم دوائر صغيرة بداخلها زخارف هندسية ويلى هذا الشريط منطقة الكتف.

كتف الشمعدان

شغل كتف الشمعدان بشريطين من الزخارف على النحو التالى:

الشريط الأول : يسير حول الكتف ويحتوى على زخارف نباتية وحيوانية فيظهر منظر حيوانات متتابعة كما يتخلل الشريط أربعة جامات شغلت جميعها برسم وريدة سداسية الفصوص.

الشريط الثانى : أوسع الأشرطة نسبيا وزخارفه عبارة عن زخرفة الطيور ناشرة الأجنحة يظهر منها رسوم البط ونفذ الرسم على أرضية نباتية كما يتخلل هذا الشريط رسم لأربعة جامات زخارفهما على النحو التالى :-

الجامة الأولى : تمثل منظر موسيقى يعزف على العود ويرتدى الملابس العربية الفضفاضة كما رسم المنظر على أرضية نباتية .

الجامة الثانية : تمثل منظر أمير يجلس الجلسة العربية ويمسك فى يده اليمنى كأسا كما يرتدى الملابس الفضفاضة وكذلك فقد نفذ الرسم على أرضية نباتية من الأوراق والفروع النباتية .

الجامة الثالثة : تمثل منظر موسيقى يضرب على الدف ويرتدى الملابس الفضفاضة كما نفذت الزخارف على أرضية نباتية .

الجامة الرابعة : رسم أمير جالس الجلسة العربية ويتمنطق بالسيف كما يرتدى الملابس العربية وأيضا نفذ هذا الرسم على أرضية نباتية .

ثانيا : رقبة الشمعدان

تبدأ زخارف الرقبة بشريط من الكتابة الكوفية الدعائية المكررة التى يتخللها أربعة من الجامات التى شغلت برسم وريدة ثمانية الفصوص أما نص الكتابة فهو كالآتى:

«العز والبقا» يلى هذا الشريط منطقة بروز شغلت برسوم الجدائل يليه أوسع الأشرطة على الرقبة حيث زخرف برسم ثلاث جامات كبيرة وثلاث جامات صغيرة.

أولا: الجامات الصغيرة

شغلت داخل هذه الجامات بزخرفة واحدة عبارة عن رسم وريدة سداسية الفصوص.

ثانيا: الجامات الكبيرة

شغل داخل هذه الجامات بزخرفة واحدة عبارة عن رسم شخص جالس على أريكة ويمسك فى يديه هلال. كما يلاحظ على بقية زخارف الرقبة أنها شغلت بالزخارف الهندسية المعروفة فى مدينة الموصل والتى عبارة عن زخرفة هندسية قوامها رسم حرف (Z) المزدوج والمتشابك وهو من جهة أخرى يؤكد تأريخ القطعة.

ثالثا: الشماعة

تبدأ زخارف الشماعة بشريط من الزخرفة النباتية المتموجة يليه منطقة بروز خالى من العناصر الزخرفية ثم يبدأ شريط أخر من الزخارف عبارة عن رسم معينات شغل داخلهابرسوم نباتية وهندسية كما يتخلل هذا الشريط ثلاث جامات شغل داخلها برسم الوريدة النباتية سداسية الفصوص. يليه منطقة بروز ثانية خالية من العناصر الزخرفية ثم شريط ضيق من الزخارف النباتية المتموجة. وبناء على ماسبق يتضح التشابه الكبير فى اسلوب صناعة هذا الشمعدان مع القطع الاخرى التى صنعت بمدينة الموصل بالاضافة إلى تشابه العناصر الفنية والزخرفية مع القطع الاخرى موضوع الدراسة مما يرجح نسبتها إلى مدينة الموصل فى النصف الأول من القرن السابع الهجرى الثالث عشر الميلادى[(١)].

---

(١) يتشابه هذا المنظر مع مثيله الموجود على التحف الايوبية التالية:
- شمعدان بن فتوح الموصلى المحفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.
- طست على بن عبدالله العلوى الموصلى.
- ابريق على بن عبدالله العلوى الموصلى.
- ابريق شجاع بن منعة الموصلى.
- شمعدان بدر الدين لؤلؤ.

شمعدان بدر الدين لؤلؤ[1]

المادة : البرونز المكفت بالفضة

التاريخ : ٦٣١ـ٦٥٧ هـ / ١٢٣٣ـ١٢٥٩م

الحفظ : متحف الإرميتاج فى لييننجراد : UPL 498

مكان الصناعة : الموصل

التوصيف الزخرفى :

يتكون الشمعدان من القاعدة، والرقبة، والشماعة، وكذلك فهو مزود بأربعة حوامل مثبتة بالحافة العليا من البدن، والغرض منها هو تعليق الشمعدان بواسطة سلاسل، ويعتبر هو الوحيد بين أمثلة الشماعد الإسلامية التى وصلت إلينا بهذه الصورة[2].

---

(١) بدر الدين لؤلؤ : هو المولى الأمير الأسفهسلار(مقدم العسكر ،وهو لفظ مركب من مقطعين ، الأول فارسى بمعنى المقدم ،والثانى تركى بمعنى العسكر) البير العادل الكامل الأسعد المقبل بدر الدين لؤلؤ عضد الاسلام وسيد الامراء حسام أمير المؤمنين ، أو الملك الرحيم العادل المؤيد المنصور المظفر بدر الدين ركن الإسلام والمسلمين محى العدل فى العالمين ، أو الملك الرحيم أبو الفضائل النورى ، أو السلطان الملك الرحيم بدر الدين لؤلؤ الأرمينى الأتابكى ، أو بدر الدين لؤلؤ الرومى الأتابكى ، أو الملك المسعود. كان مملوكا أرمينيا اشتراه رجل خياط ثم صار الى الملك نور الدين آرسلان شاه بن عز الدين مسعود بن عز الدين بن مودود بن آق سنقر الآتابكى صاحب الموصل ٥٨٩ ـ ٦,٧ هـ/ ١١٩٣ - ١٢١م، أما فى ٦١٥هـ/ ١٢١٨م عند وفاة الملك القاهر أقرحكم الموصل من الناحية الإسمية لولده نور الدين أرسلان شاه وأقيمت له الخطبة وحملت النقود اسمه وجعل بدر الدين لؤلؤ مدبرا لدولته ،فأرسل الاخير يطلب من الخليفة الناصر لدين الله العباسى التقليد لنور الدين ارسلان شاه بن الملك القاهر بالولاية وأن يقوم هو بالوصاية عليه ريثما يستطيع القيام بأعباء الحكم ،وبعد ايام وصل التقليد من الخليفة وفيه التشريفات لهما ثم خلف الملك نور الدين ارسلان شاه بن الملك القاهر ابن صغير لايتجاوز عمره السنة الثالثة استطاع بدر الدين لؤلؤ التخلص منه سنة ٦١٥ هـ /١٢١٨م. واستمر بدر الدين لؤلؤ مدبرا للدولة نافذ الكلمة العليا وصاحب الامر الفصل فيها حتى وفاة اخر ملك اتابكى سنة ٦٣٠هـ / ١٢٣٢م حيث نصب ملكا مستقلا واعترف به الخليفة العباسى . راجع :ـ ابن واصل، مفرج الكروب، ج ٣، ص ٢٠٦، ابن خلكان، وفيات الاعيان ، ج ٥ ص ٤٦، داود الحلبى، الملك بدر الدين لؤلؤ ، مجلة سومر ، ج١ ، مج ٢ ، ١٩٤٦ م، ص ٢٠ ـ ٢٩ ، سوادى عبد محمد الرويشيرى ، إمارة الموصل فى عهد بدر الدين لؤلؤ ، بغداد ،١٩٧١، ص ٤، زكى حسن ،فنون الاسلام ، ص، ٥٤٥.، العبيدى، التحف المعدنية، ص٩١ـ٩٢ Rice, The Brasses of Badr al-din Lu'Lu, Bulletin *of the School of Oriental and Amrican Studies* 13. 1950, pp. 627-628.

(٢) العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ٩١-٩٢.

أولا : البدن

يزخرف البدن شريط عريض يدور حول وسطه يحتوى على أربعين جامة صغيرة دائرية الشكل موضوعة بصفين متداخلين كما تضم جميعها رسوم أشخاص جالسين بأوضاع مختلفة على أرضية نباتية ، وتمثل موضوعات من الطرب ، الصيد ، الشراب ، الغناء ، ويحيط بالشريط السابق من أعلى وأسفل شريطان عليهما كتابة نسخية على أرضية ذات زخرفة نباتية يقرأ الشريط العلوى منها كالآتى :

«عز لمولانا الملك الرحيم العالم العادل المؤيد المظفر المنصور المجاهد المرابط بدر الدنيا والدين عضد الإسلام والمسلمين محى العدل فى العالمين قاتل المتمردين قاهر الكفر(ة) والمشركين ناصر الحق بالبراهين حامى برور (ثغور) المسلمين سيد أمر(اء) الشرق والغرب».

كما يقرأ الشريط السفلى على النحو التالى :

«عز الخلافة نقيب الملوك والسلاطين ناصر جيوش المسلمين المحمود فى الشكر والرسائل المالك أبى الفضائل لؤلؤ سرور قلوب المعتقين حسام أمير المؤمنين قرالله النصر بلوائه والمضيا بآرائه ماسك سيف الصبح المناجى من غمد الليل الداجى أعز الله إمضاءه».

ويحدد النصين الكتابين من أعلى وأسفل شريط قوام زخرفته فرع نباتى متموج فى حين يقطع الشريط العلوى الحوامل الأربعة المخصصة لحمل الشمعدان(١).

---

(١) راجع : Douglas Patton, Badr al-Din Lu'Lu' Atabeg of Mosul, University of Washington, 1991, pp. 1211-1259.

ثانيا: رقبة الشمعدان

رقبة هذا الشمعدان مضافة إليه فى تاريخ لاحق لصناعته، ولا تعود لنفس تاريخ الشمعدان[١].

صينية بدر الدين لؤلؤ

المادة : النحاس الأصفر المكفت بالفضة

التاريخ : ٦٣١_٦٥٧ هـ / ١٢٣٣_١٢٥٩م

المقاييس : القطر :٥٨سم .

الحفظ : The Victoria and Albert Museum, No : 905-1970

مكان الصناعة : الموصل[٢]

التوصيف الزخرفى :

الصينية دائرية الشكل وتمتاز بقلة مساحاتها المكفتة واقتصارها على مناطق محدودة وهى بهذا تختلف عن بقية التحف المعدنية التى تنسب صناعتها إلى مدينة الموصل. وهى مزينة بأربع جامات اكبرها الجامة الوسطى وهى دائرية الشكل وتحتل وسط الصينية وفى مركز تلك الجامة نجد رسوم ثلاثة اشكال آدمية لها جسم مجنح شبيه بابى الهول ،ويرتبط كل واحد منها بالشكلين الآخرين بواسطة الاجنحة وذلك على ارضية من الزخارف النباتية الدقيقة الارابيسك.

اما بقية الجامات المذكورة ذات زخرفة قوامها فروع نباتية دقيقة، يتوسطها رسم وريدة ذات اربع اوراق والمساحات المحيطة بالجامات الاربعة تركت خالية

---

(١) على الرغم من ان هذا الشمعدان لا يحمل تاريخ ومكان صناعته ولكن اغلب الظن انه صنع فى مدينة الموصل بين سنتى ٦٣٠_٦٥٧هـ / ١٢٣٣_١٢٥٩م وذلك لوجود اسماء وألقاب « بدر الدين لؤلؤ » الذى حكم الموصل خلال الفترة السابقة وأضف الى ذلك وجود المميزات الفنية التى اشتهرت بها مدينة الموصل فى صناعة التحف المعدنية . .راجع :ـ زكى حسن ، فنون الاسلام ، ص ٥٤٦ . ، العبيدى، التحف المعدنية ، ص ٩١_ ٩٢ .

(٢) راجع : Berchem M.V., Notes, P. 30

Rice, The Brasses of Badr al-din Lu'Lu pp. 726-728.

من كل زخرفة. وحافة الصينية تتالف من شريط غير محدد من كتابة بخط النسخ يدور حول تلك الحافة تقرأ على النحو التالى :

«عز لمولانا السلطان الملك الرحيم العالم العادل المؤيد المظفر المنصور المجاهد المرابط بدر الدنيا والدين ركن الاسلام والمسلمين سيد الملوك والسلاطين قاهر الخوارج والمتمردين قاتل الكفرة والمشركين حامى ثغور بلاد المسلمين قامع المشركين منصف العالمين من يد الطغاة والملحدين محى العدل فى العالمين ابو اليتامى والمساكين قسيم الدولة نا(صر) الله جلال الامة فلك المعالى ملك ملوك الشرق والغرب ابو الفضائل لؤلؤ امير المؤمنين جعل الله عمره اطول الاعمار لمحمد وآله»(١).

بالإضافة إلى النص السابق على حافة الصينية يوجد نص آخر من الكتابة النسخية المحفورة على ظهر الصينية تقرأ كالآتى :

«برسم الشراب خاناه الملكية البدرية»(٢).

وفى مكان آخر من ظهر الصينية يوجد كذلك اسم محفور يقرأ كالآتى:

«محمد»(٣)

صينية بدر الدين لؤلؤ

المادة : النحاس الأصفر المكفت بالفضة

التاريخ : ٦٣١ـ ٦٥٧ هـ / ١٢٣٣ـ ١٢٥٩م

المقاييس : القطر الخارجى : ٦٢سم ، القطرالداخلى : ٥٢سم .

---

(١) زكى حسن ، المرجع السابق ص ٥٤٥ .، العبيدى ، المرجع السابق ، ص١٠٨ ، ١٠٩ .

(٢) الشراب خاناه : هى المكان الذى يحفظ فيه ادوات واوانى الشرب الخاصة بالسلطان وهى تشبه الطشتخانة الذى يوضع فيه ملابس السلطان . راجع : حسن الباشا ، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، ج ٢ دار النهضة العربية ،١٩٦٥ ، ص ٢٤١-٢٤٢.، العبيدى، التحف المعدنية، ص ٨٦.، Ride, the Oldest, pp. 339., Inlaid, p. 317-338.

أما كلمتى « الملكية البدرية » فهى تعنى : بدر الدين لؤلؤ.

(٣) قد يكون هذا اسم الصانع الذى طرق الخامة النحاسية لهذه الصينية، راجع: العبيدى ، التحف المعدنية، ص ١١٣ـ١١٥.

الحفظ : Museum für Völkerkunde, München

مكان الصناعة : الموصل[١]

التوصيف الزخرفى :

عبارة عن صينية دائرية نقشت زخارفها من ثمانية دوائر ذات مركز واحد ، وفى المركز يوجد أربعة أشكال آدمية لها جسم أسد مجنح يشبه أبى الهول فى اوضاع متعاكسة يرتبط كل واحد منها بالشكلين المجاورين بواسطة امتداد الأجنحة كما تحيط بها تسعة حيوانات خرافية[٢] مكونة من رأس طير وجسم اسد والشريط الذى يحيط بتلك الدائرة المركزية ضيق نسبيا تتألف زخرفته من تفريعات نباتية متموجة محورة عن الطبيعة يليه شريط أخر تتألف زخارفه من جامات مفصصة عددها اثنتى عشر جامة ترتبط مع بعضها وهى رباعية ،وثمانية الفصوص بالتبادل تكونت نتيجة التواء شريطين ضيقين نقشت على ارضية ذات زخارف من حرف (T) المزدوج المعقوف. يوجد فى سبعة منها شخص على جواده أحيانا يمسك برمح ينتهى براية ويمسك بيده اليمنى باز، وفى أحيان اخرى يحمل سيفا بيده اليمنى ،ودرعا باليسرى وهى فى حالة تأهب للطعن والقتال ومن بين جامات هذا الشريط صياد يصطاد طيرا بالقوس والسهم ويظهر الطائر فى هذا الرسم أكبر حجما من الصياد نفسه.

اما موضوع الطرب فنجده ممثلا بشخص يجلس القرفصاء ويضرب على عود بين يديه ويشاهد كذلك فى ثلاث من جامات الشريط ايضا أشخاص يجلسون القرفصاء أحدهم يحمل بيديه رسم هلال إلى يمينه ويساره حيوان مجنح مرتبط النهايات[٣].

---

(١) راجع : داود الحلبى ، بدر الدين لؤلؤ .، ص ٢٠ ـ ٢٩ .

(٢) رسوم الحيوانات الخرافية : كانت معروفة فى الفن الساسانى وأخذها الفنانون المسلمون ولكنهم لم يحتفظوا بمعانيها الرمزية بل اصبحت عندهم رسوم زخرفية فحسب. راجع : زكى حسن، فنون الاسلام، ص ٥١٠ـ٥١٢ ، حسين رمضان ، سيمرغ.، ص ٢٤٦ - ٢٤٧ .

(٣) Sarre F. und F.R. Martin, Die Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunstin Münnchen 1910, London, 1984, p. 147.

الجامة الثانية : تمثل شخص على يمينه ويساره سمكة يحتمل أن يكون المقصود بها رسم برج الحوت .

الجامة الثالثة : تمثل رجل يضع كلتا يديه على جانبى رأسه الدائرى الشكل وإلى يمينه ويساره رسم حيوان مجنح وأغلب الظن أن مثل هذا الرسم إنما يعبرعن برج الشمس. يلى الشريط السابق إلى الخارج شريط اخر قوام زخرفته كتابة بالخط الكوفى المزهر[1]. كما تتخلل تلك الكتابة اثنتا عشرة حلية زخرفتها مثمنة ذات زخارف هندسية متداخلة ،ومن المؤسف أن معظم تكفيت هذه الكتابة قد سقط بحيث اصبح من المتعذر تتبع قراءته. يلى ذلك شريط آخر يشبه من حيث التكوين الشريط الاسبق ذو اربع وعشرين دائرة مفصصة عليها موضوعات مختلفة على خلفية نباتية، ففى اثنين من تلك الجامات يوجد فى كل رسم منهما رسم فيلين متقابلين[2] وفى جامة اخرى يوجد رسم كبشين متدابرين. وفى جامة ثالثة رسم موضوع صراع بين حيوانين حيث ظهر اسد يهاجم ثور كما يظهر على الجهة العليا رسم طائر. أما موضوعات الصيد ومناظر القنص فتظهر فى صور عديدة منها رسم رجل يطعن حيوانا مجنحا من الخلف، وايضا رسم شخص يصطاد أسد بالرمح، وشخص آخر يصطاد بالقوس والسهم ،وفى أحيانا اخرى يشترك فى الصيد أكثر من شخص، وكذلك يظهر رسم صياد يمتطى صهوة جواده ويقوم بالصيد بواسطة القوس والسهم.

وكذلك ظهرت موضوعات الطرب والرقص من بينها ثلاث جامات فى كل منها شخصان يتراقصان كما ظهر فى الصورة رسم طائر، ويظهر على جامة أخرى أحد الشخصين يعزف على العود فى حين يظهر الآخر يرقص طربا على ذلك العزف. ومن الموضوعات التى تمثل الألعاب الرياضية يظهر

---

(١) هو النوع الذى تلحقه زخارف تشبه الزهور ،وسوف نتعرض لهذا النوع من الخطوط عند الحديث عن الزخارف الكتابية على التحف المعدنية الايوبية. راجع: إبراهيم جمعة ، دراسة فى تطور الكتابات الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الاولى للهجرة، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٦٩م، ص٤٤-٤٥ .

(٢) ظهرت رسوم الفيلة على التحف المعدنية الموصلية . راجع: العبيدى، التحف المعدنية، ص ١١٨.

عليها منظر للمصارعة بين شخصين وكذلك منظر آخر يمثل مبارزة بين شخصين(١).

وتظهر كذلك على احدى الجامات مناظر فرسان يمتطون الجياد وكذلك رسم لشخص بين دبين، وجامة اخرى عليها منظر لشخص يداعب دبا . كما يوجد فى احد الجامات شخصين فى محادثة تبدو عليهما الجدية يحملان شيئا ويقومان بعمل لا يمكن تمييزه كما يظهر بينهما رسم إناء. يحيط بالشريط السابق شريط اخر قوام زخرفته فرع نباتى متموج. يظهرعلى حافة الصينية شريط اخر من الكتابة النسخية التى تتضمن اسم وألقاب بدر الدين لؤلؤ فهى على النحو التالى:

«عز لمولانا السلطان الملك الرحيم العالم العادل المجاهد المرابط المؤيد المظفر بدر الدنيا والدين سيد الملوك والسلاطين محى العدل فى العالمين سلطان الإسلام والمسلمين منصف المظلومين من الظالمين ناصر الحق بالبراهين قاتل الكفرة والمشركين قاهر الخوارج والمتمردين حامى ثغور بلاد المسلمين معين الغزاة والمجاهدين ابو اليتامى والمساكين فخر العباد ماحى البغى والعناد فلك المعالى قسيم الدولة ناصر الله جلال الامة صفوة الخلافة المعظمة بهلوان جهان خسرو إيران الب غازى اينانج قتلغ بك اجل ملوك الشرق والغرب ابو الفضائل لؤلؤ حسام امير المؤمنين»(٢).

ويظهر على حافة الصينية كتابة نسخية مكفتة بالفضة نصها كالآتى:

« محمد بن عبسون »(٣).

---

(١) عن الألعاب الرياضية على مواد الفنون الإسلامية، راجع: عبدالعزيز صلاح سالم، الرياضة عبر العصور، تاريخها وآثارها، مركز الكتاب للنشر، ١٩٩٨م.

(٢) زكى حسن ، فنون الاسلام ص ٥٤٥ ، العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ١٠٨ ـ ١٠٩ .
Sarre F., and Martin, Die Ausstellung, P. 147.

(٣) « محمد بن عبسون » يرجح العبيدى ان هذا الاسم يشير الى الشخصية التى تولت نقش زخارف الصينية وكتاباتها وربما أيضا هو المكفت لها ولاسيما ان الاسم جاء مكفت بالفضة. راجع : العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ١٠٩ـ ١٣٠.

بالإضافة إلى النصوص الكتابية السابقة فإنه يوجد ثلاثة نصوص كتابية بخط النسخ محزوزة على حافة الصينية من الخارج تقرأ على النحو التالى :

النص الاول :

«ما أمر بعمله الفقير لؤلؤ أحسن الله جزاه برسم الخاتون المصونة خونداه»(١)

النص الثانى :

«الحسن بن عبسون»(٢)

النص الثالث :

«برسم شراب خاناه البدري»(٣)

علبة بدر الدين لؤلؤ

المادة : النحاس الأصفر المكفت بالفضة

التاريخ : ٦٣١ـ٦٥٧ هـ / ١٢٣٣ـ١٢٥٩م

المقاييس : الارتفاع : ٢، ١٠سم ، القطر : ١١سم

الحفظ : المتحف البريطانى بلندن رقم : ٦٧٤٠-٣٠-١٢-٧٨

---

(١) قرأ «العبيدى» نهاية هذا النص على النحو التالى «خوانراه» والصحيح «خونداه» . وانتهز الفرصة هنا لكى أشكر د/ أحمد عبدالرازق الذى ساعدنى وأقرنى على صحتها بهذا الشكل ويشير هذا النص الى ان الصينية عملت من قبل « بدر الدين لؤلؤ» لأجل تقديمها الى الخاتون «خونداه» و«خونداه» هى الشخصية التى عملت لها هذه الصينية فيبدو انها ذات نفوذ وجاه ويحتمل انها من نساء القصر. راجع : العبيدى ، التحف المعدنية ،ص ١١٣.

(٢) « الحسن بن عبسون » يحتمل ان يكون هو الصانع الذى طرق اللوح النحاسى وشكله على هيئة صينية . راجع : العبيدى ، المرجع السابق ص ١٠٩ـ١١٣.

(٣) عبارة « الشراب خاناه» كانت تطلق على احد البيوت السلطانية والملكية المخصصة لحفظ الأدوات التى تتعلق بالشراب وقد كان لهذه البيوت اهمية خاصة فى ذلك الوقت حيث كان يعين لها شخص يدعى «الشرابدار» وهو اللقب المختص بالشخص الذى يتصدى للخدمة بالشراب خاناه اى ممسك الشراب . اما كلمة « البدرى » فهى تشير إلى « بدر الدين لؤلؤ » راجع :ـ القلقشندى ، صبح الاعشى ، ج ٥، ص ٤٦٩. ،حسن الباشا ، الألقاب ،ص١٨٤ ، العبيدي، التحف المعدنية ، ص ٩، ١، ١١٣.

Migeon G., Manuel d'art Musulman, II, Paris, 1927, P. 50; Rice D.S., The Brasses of Bad al-din., P. 627.

مكان الصناعة : الموصل[1]

التوصيف الزخرفى :

أولا : البدن (لوحة ١٣)

ارتفاع البدن ٧,٥سم وتتألف زخرفته من ثلاثة اشرطة العلوى والسفلى منهما ضيقان نسبيا ويؤلفان حافة البدن العليا والسفلى، وقوام زخارفهما فرع نباتى متموج تخرج منه اوراق نباتية ووريدات إلى اليمين وإلى الشمال ويتوسطهما الشريط الاوسط، وهو اعرض الاشرطة تتالف زخرفته من ثلاثة صفوف من الجامات، الصف الاوسط منها كامل التكوين بينما العلوى والسفلى آنصاف جامات بعضها رباعى الفصوص والبعض الاخر دائرى الشكل، اما الفراغات التى بين هذه الجامات فقد زينت باشكال هندسية، قوامها حرف (T) المعقوف المزدوج بينها صلبان ذوات اضلاع ستة[2].

اما الزخارف الممثلة على الجامات الكاملة فيوجد اربعة منها تضم كل واحدة رسم شخص جالس على ارضية من الزخارف النباتية، نراه مرة مبسوط الذراعين ومرة يحمل كاسا بيده بالتبادل[3].

اما الجامات الاخرى فتزينها زخرفة نباتية دقيقة أرابيسك. أما زخارف الدوائر الصغيرة فتتألف من رسم وريدات ثلاثية الفصوص.

ثانيا : الغطاء

اما غطاء العلبة فهو متصل بالبدن وارتفاعه ٢,٧سم، وقطره ١١سم، وتتألف زخرفة السطح الخارجى من دائرة وسطى ذات خطين تحصر بينها زخرفة

---

(١) راجع : Berchem, M.V., Notes, P. 33., Migeon, G., Manuel, II, P. 50'
Rice, the Brasses of Badr al-din Lu'Lu, pp. 627-628.

(٢) ظهر هذا العنصر لاول مرة على : شمعدان أبى بكربن جلدك غلام أحمد الذكى النقاش الموصلى مؤرخ لسنة ٦٢٢هـ/ ١٢٢٥م وهو محفوظ بمتحف بوسطن بأمريكا بينما يعتقد (Rice, D.S.) أن هذا العنصر ظهر لأول مرة على إبريق شجاع بن منعة الموصلى المؤرخ لسنة ٦٢٩هـ- Rice, D.S., Inlaid, P. 323.

(٣) شاع استخدام هذا العنصر على التحف المعدنية المنسوبة الى ايران لدرجة انها اصبحت علامة مميزة للصناعات المعدنية لاقليم خراسان دون غيرها ولكن ظهورها على هذه القطعة يضعف القول السابق . راجع : زكى حسن ، فنون الاسلام ، ص ٥٤٦، العبيدى، التحف المعدنية، ص ٣٣-٣٤.

من الحبيبات الصغيرة وتتوسط المركز جامة رباعية الفصوص محاطة بأرضية قوام زخارفها حرف (T)، كما يوجد فى المركز عنصرا زخرفيا يمثل رسوم البط فى اوضاع متعاكسة ترتبط كل واحدة منها بالثلاث الاخرى بواسطة الرقبة وذلك على أرضية نباتية حلزونية الشكل(١).

ويتألف الشريط الذى يحيط بتلك الدوائر الوسطى من فرع نباتى متموج يلى ذلك حافة الغطاء بعرض ١,٥سم وهى مائلة قليلا إلى أسفل عليها شريط يضم كتابة نسخية تدور حول تلك الحافة تتضمن اسماء والقاب بدر الدين لؤلؤ وذلك على أرضية ذات اشكال حلزونية ،ونص الكتابة كالآتى :

«عز لمولانا آتابك الملك الرحيم العادل المؤيد المنصور المجاهد بدر الدنيا الدين لؤلؤ حسام أمير المؤمنين»(٢).

وإلى أسفل هذا الشريط شريط آخر منقوش على الحافة الخارجية للغطاء تتألف زخرفته من أربعة اشرطة ضيقة تتداخل مع بعضها البعض مكونة ضفيرة تدور حول تلك الحافة(٣).

وبدراسة وفحص التحف المعدنية الموصلية التى صنعت بمدينة الموصل يمكن القول انه كان لها تأثيرها المباشر على التحف المعدنية الأيوبية التى صنعت بين دمشق وحلب والقاهرة سواء فى الطرق الصناعية او الأساليب الزخرفية بالاضافة لعنصر الكتابات وتوقيعات الصنّاع الذين تعلموا فى الموصل ثم رحلوا منها إلى المدن المجاورة ،وأسسوا مدارس جديدة لصناعة التحف المعدنية وتكفيتها بالفضة والذهب فى أسلوب فنى يظهر فيه التأثر بأساليب مدرسة الموصل .

---

(١) راجع : Rachel ward, Islamic Metalwork, PP. 79-80

(٢) راجع ، زكى حسن ، فنون الإسلام ، ص٥٤٦ .، العبيدى ، التحف المعدنية ، ص٣٣-٣٤ .

(٣) قمت بدراسة هذه القطعة دراسة تطبيقية داخل المتحف البريطانى بلندن .

ثالثا: أهم الصناع المواصلة

ومن الجدير بالذكر أن العصر الأيوبى شهد عدد من الصنّاع المواصلة الذين استقروا بمدينة الموصل وأنتجوا بها منتجاتهم الفنية وبرزوا فى صناعاتهم، وكان لهم تأثير مباشر على صنْاع التحف المعدنية الأيوبية الذين تتلمذوا على أيديهم وصاروا على منوالهم واتبعوا أساليبهم الفنية الموروثة، ومن أشهر الصنّاع المواصلة الذين انتجوا تحفهم بمدينة الموصل ما يلى :

١ـ شجاع بن منعة الموصلى

٢ـ محمد بن فتوح الموصلى

٣ـ إبراهيم بن مواليا

٤ـ يونس بن يوسف الموصلى

٥ـ على بن عبدالله العلوى الموصلى

٦ـ ابناء عبسون

اولا: شجاع بن منعة الموصلى

نقاش ماهر كان يؤخذ عنه ،وينتسب إليه[١]. ومن أشهر أعماله :

- إبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة والنحاس الأحمر ٦٢٩هـ/ ١٢٣٢م[٢]. وقد جاء توقيعه على رقبة الإبريق على النحو التالى:

«نقش شجاع بن منعة الموصلى فى شهر الله المبارك شهر رجب فى سنة تسع وعشرون وعشرين وستماية بالموصل[٣].

(١) راجع : من المحتمل ان يكون شجاع بن منعة من ابناء يونس بن محمد بن منعة بن مالك ـ رضى الدين الاربلى ٥٠٨ ـ ٥٧٦ هـ / ١١١٤ ـ ١١٨٠ م الذى يعتبر اول من سكن الموصل كما خرج من بيته جماعة من الفضلاء انتفع بهم اهل البلاد كما كانوا مقصودين من بلاد العراق والعجم وغيرها ،وبقيت اسرتهم مشهورة بالعلم الى القرن الثامن للهجرة / الرابع عشر الميلادى ،وكان منهم شجاع الصانع المشهور الذى تتلمذ على يديه عدد من صناع التحف المعدنية . راجع : سعيد الديوه جى ، اعلام صناع المواصلة ، ص ٩٦ـ ٩٧ . ، الموصل . ، ص ٢ ، ٥٦ ، ٧٤ .

(٢) محفوظ : المتحف البريطانى بلندن رقم : ٦١ـ٦٩ـ١٢ـ٦٦

(٣) راجع : Lane-poole, Art, P. 170; Hayword, the Arts of Islam, P. 179, زكى حسن، فنون الإسلام ص ٥٤٢، العبيدى، التحف المعدنية، ص ٥٧-٦٧.

ويلاحظ انها التحفة الوحيدة التى حملت مكان الصناعة بالتحديد والتى عن طريقها أمكن نسبة مجموعة أخرى إلى مدينة الموصل .

ثانيا : الحاج إسماعيل الموصلى ، محمد بن فتوح الموصلى

هما من صنّاع التحف الذين كانوا يشتغلون عند شجاع بن منعة الموصلى وقد اشتركا معا فى صناعة شمعدان كل فى تخصصه بحيث قام بالصناعة الحاج اسماعيل ونقشها محمد بن فتوح وهما من اشهر الصنّاع فى القرن السابع للهجرة / الثالث عشر الميلادى، ومن أعمالهما الشمعدان الشهير باسم : شمعدان بن فتوح الموصلى[١] .

وهو شمعدان من النحاس الأصفر المكفت بالفضة، مؤرخ فى اوائل القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى ، وقد جاء توقيعه على رقبة الشمعدان على النحو التالى :

«عمل الحاج إسماعيل نقش محمد ابن (بن) فتوح الموصلى المطعم أجير الشجاع الموصلى النقاش»[٢] .

ثالثا : ابراهيم بن مواليا الموصلى

يعتبر إبراهيم بن مواليا صاحب اكبر مدرسة فنية خلال العصر الأيوبى حيث بلغت شهرته درجة كبيرة فقد كان من الصنّاع الذين يؤخذ عنهم وينتسب اليهم ، وتعلم على يديه عدة صنّاع كانوا ينتسبون اليه فى أعمالهم[٣] .

وكتب توقيعه على النحو التالى عمل إبراهيم بن مواليا، وأخذ عنه كل من الصانع اسماعيل بن ورد الذى نعت نفسه بانه تلميذ إبراهيم بن مواليا، والصانع قاسم بن على الذى نعت نفسه بانه غلام إبراهيم بن مواليا، ومن أشهر أعمال الصانع الكبير «إبراهيم بن مواليا» .

---

(١) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ١٥١٢١ .

(٢) راجع : سعيد الديوه جى ، اعلام صناع المواصلة ، ص ٩١ .

(٣) راجع : Rice D. Inlaid., p. 289, 293, 325, Studies, II, PP. 69-78, Migeon G., Manuel., p. 54. سعيد الديوه جى، أعلام الصناع، ص ٨٥ .

- إبريق مصنوع من النحاس الأصفر ومكفت بالنحاس الأحمر[١] ينسب إلى الموصل ، النصف الأول من القرن ٧ هـ/ ١٣م[٢].

رابعا : يونس بن يوسف الموصلى

من الصنّاع البارعين الذين اشتهروا خلال القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى بمنتجاتهم المعدنية التى حملت العديد من الزخارف والتصاوير. ومن اشهر أعماله :

إبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة مؤرخ : ٦٤٤ هـ / ١٢٤٦ م[٣]. من بين زخارف الرقبة شريط من الكتابة النسخية على أرضية نباتية تتضمن اسم الصانع وتاريخ الصناعة ويقرأ على النحو التالى :

«عمل يونس ابن (بن) يوسف النقاش الموصلى سنة اربعة (أربع) وأربعين وستماية»[٤].

خامساً : حسين بن محمد الموصلى

من النقاشين الذين نبغوا فى القرن السابع للهجرة/ الثالث عشر الميلادى، ثم سافر إلى بلاد الشام، ولعل السلاطين الأيوبيين هم الذين استقدموه إلى الشام طمعاً فى صناعته، ومن أشهر أعماله :

- إبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة باسم السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف، مؤرخ فى دمشق ٦٥٧هـ/ ١٢٥٨م[٥].

- زهرية من النحاس المكفت بالفضة[٦] باسم السلطان الملك الناصر صلاح

---

(١) محفوظ فى متحف اللوفر رقم : K3435

(٢) راجع : Rice D.S, Studies, II, PP. 69-78, Migeon G., Manuel, P. 54. Wenley A. G., the Icongraphy., PP. 32-33.

(٣) محفوظ : The wlaters Art gallery in Baltiomree no: 54-456.

(٤) العبيدى، التحف المعدنية، ص ٧٢-٧٤.

(٥) محفوظ بمتحف اللوفر سجل رقم : ٧٤٢٨.

(٦) محفوظة بمتحف اللوفر بباريس رقم سجل ٤٠٩٠.

الدين يوسف وتنسب إلى دمشق فى سنوات: ٦٣٥-٦٥٧هـ/ ١٢٣٧ - ١٢٦٠م[١].

سادسا: على بن عبدالله العلوى النقاش الموصلى

من النقاشين الذين عاشوا فى القرن السابع للهجرة وتفوقوا فى صناعتهم فى الموصل ،ومن اشهر أعماله :ـ

- إبريق من البرونز المكفت بالذهب والفضة، مؤرخ فى النصف الأول من القرن ٧هـ / ١٣م[٢].

- طست من البرونز مكفت بالذهب والفضة ، مؤرخ فى النصف الأول من القرن ٧هـ / ١٣م [٣]. ولقد جاء توقيعه على التحفتين السابقتين على النحو التالى : عمل على بن عبدالله العلوى النقاش الموصلى[٤].

سابعاً: أبناء عبسون

من الصنّاع المهرة الذين عملوا فى بلاط بدر الدين لؤلؤ صاحب الموصل من ٦٣٠ هـ / م إلى ٦٥٧ هـ/ م الذى اشتهر بولعه بالتحف المعدنية . هم ابناء عبسون وقد اشتهر منهم كل من محمد بن عبسون ، الحسن بن عبسون ومن بين التحف المعدنية التى صنعها ابناء عبسون وتركوا توقيعهم عليها ما يلى :

- صينية من النحاس المكفت بالفضة[٥] و تنسب لبدر الدين لؤلؤ.

وكان توقيع الصانعين على النحو التالى :

« محمد بن عبسون »[٦]

(١) راجع: Migeon G., Mannuel. P. 58. Rice, Inlaid. 229.

(٢) محفوظ فى : Museum Für Islamische Kunst No. 1-65-80.

(٣) محفوظ فى : Museum Für Islamische Kunst No. 1-65-81.

(٤) راجع : Rice, D.S. Inlaid, PP. 311-326. Bear Eva, Ayyubid Metalwork, PP. 15-16.

(٥) محفوظ فى : Museum Für Völkerkunde, München.

(٦) سعيد الديوه جى ، اعلام صناع المواصلة ، ص ٧٩ . ، العبيدي، المرجع السابق ، ص ١١٩-١١٣.
Rice D.S. The Brasses of Badr - al din Lu'Lu., PP. 627-628; Migeon g., Manuel. II, P. 50

كما جاء على حافة الصينية من الخارج ثلاثة نصوص كتابية بخط النسخ يقرأمنهم نص يشير إلى اسم الصانع على النحو التالى :

« الحسن بن عبسون »(١)

ثامناً : أحمد الدقلى الموصلى

من الذين عاشوا فى القرن السابع للهجرة فى الموصل، ومن أعماله : إبريق من النحاس المكفت بالفضة، ومزين بعدة صور آدمية، وزخارف هندسية، وكتابات متنوعة نسخية وكوفية، والتصاوير التى تزينه تكون داخل جامات تحف بالإبريق، وكتب على الإبريق: صنع على يد احمد الدقلى سنة ثلاثة وعشرون وستماية فى الموصل(٢).

---

(١) الحسن بن عبسون يحتمل ان يكون هو الصانع الذى طرق اللوح النحاسى وشكله على هيئة صينية .
راجع : العبيدى ، التحف المعدنية ص ١١٩-١١٣.

(٢) راجع ، سعيد الديوه جى ، اعلام الصناع المواصلة ، الموصل ، ١٩٧٠ ،ص ٧٢-٧٣. Ward R., Islamic, PP. 21-23.

الفصل الثالث

أهم التحف المعدنية الأيوبية
٥٦٧-٦٤٨هـ / ١١٧١-١٢٥٠م

أولا : تحف معدنية باسم صلاح الدين الايوبى.

ثانيا : تحف معدنية باسم خلفاء صلاح الدين الايوبى.

ثالثا : تحف معدنية بأسماء الصنّاع وتوقيعاتهم.



أولا : تحف معدنية باسم صلاح الدين الايوبى

اتسمت فترة صلاح الدين يوسف بن أيوب بالتقشف والبعد عن الترف نتيجة لما أحاط بدولته من ظروف حربية جعلته يوجه طاقته الكبرى نحو الدفاع عن الوطن الإسلامى فى الشرق الأدنى وحمايته من الخطر الصليبى وهو السبب فى قلة التحف الفنية التى تحمل اسمه وألقابه[١].

ولم تكن الحروب الصليبية مجرد معارك دموية متصلة الحلقات بين المسلمين والصليبيين ولكنها كانت مجالا واسعا التقى فيه الشرق الإسلامى بالغرب المسيحى، ولم يكن اللقاء حربيا فحسب بل كان لقاء حضاريا على اوسع نطاق حيث ترتب على الحركة الصليبية خلق وضع حضارى جديد فى بلاد الشام انعكس أثره على العمارة والفنون الأيوبية[٢]. فعلى الرغم من أن الحرب كانت تدمير بين المسلمين والصليبيين إلا أن التجارة بين الطرفين كانت قائمة وكل فى حاله. ويتصور الكثيرون أن الحركة الصليبية ليست إلا سلسلة حروب متصلة الحلقات بين المسلمين والصليبيين، دون أن يعرفوا جميعاً لغة للتفاهم عدا لغة السيوف والحراب، والحقيقة أن تلك الصورة لا تعبر إلا عن وجه واحد فقط من أوجه تلك الحركة، إذ الثابت أن هذه الحركة مهما تعددت أغراضها وتباينت

---

(١) هو السلطان الملك المجاهد المؤيد الناصر صلاح الدين الايوبى « ابو المظفر يوسف بن نجم الدين ابى الشكر ايوب بن شادى بن مروان الكردى » اقيم فى وزارة الخليفة العاضد بعد وفاة عمه « اسد الدين شيركوه » فى يوم الثلاثاء خامس عشر من جمادى الاولى سنة اربع وستين وخمسمائة ولقبه الملك الناصر راجع : ابن واصل ، مفرج الكروب ، ج١ ص ٣ ـ ١٥٠ .، ابن شداد ، فى سيرة صلاح الدين الأيوبى النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية ، حققه محمد محمود صبح ، مطابع دار الكتاب العربى القاهرة ، ١٩٦٢م ، ص٢٣ ـ ٤٠٩ .، المقريزى ، الخطط ، ج ٢ ، ص ٢٣٣ .، ابن تغرى بردى ، النجوم ، ج ٦ ، ص ٣ـ ١١٩.

(٢) راجع : ،محمود محمد الحويرى ، الاوضاع الحضارية فى بلاد الشام فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر من الميلاد ،دار المعارف،١٩٧٩م، ص٢٤٢ ـ ٢٤٨.

دوافعها كانت قبل كل شيء مجالاً واسعاً التقى فيه الشرق الإسلامى بالغرب المسيحى، وأن هذا اللقاء لم يكن حربياً فحسب بل كان لقاءً حضارياً على أوسع نطاق(١).

فقد عاش المسيحيون إلى جانب المسلمين فى كنف الدولة العربية الإسلامية، وتمتعوا فى مجتمعاتهم الخاصة بقسط وافر من التسامح الدينى الذى عرف به الدين الإسلامى وخلال العهود الإسلامية المتتابعة مارس المسيحيون الشرقيون طقوسهم فى كنائسهم فى حرية تامة، بالإضافة إلى أن الحجاج المسيحيون اعتادوا أن يحملوا معهم بعض التحف ذات الموضوعات المسيحية عند عودتهم من الشرق فى صورة هدايا لأقربائهم وأصحابهم فى الغرب(٢).

ولعل الظروف الحربية القاسية التى مر بها صلاح الدين الأيوبى تفسر قلة ظهور أسمائه وألقابه على مواد الفنون الإسلامية المختلفة(٣). سوى الطأس السحرية أو طاسات الخضة التى تضمنت طلاسم وأدعية وكتابات تشير إليه كما تحتوى على أنواع العلاج لكثير من الأمراض وكانت تستعمل هذه الآنية بملئها بالماء وتركها فى الهواء الطلق ليلة بأكملها، وفى الصباح يشرب منها المريض ويكرر هذا ثلاث ليال أو سبع ليال أو أربعين ليلة حتى يزول المرض(٤).

---

(١) ومما يؤكد ذلك ما يذكره «ابن جبير» عن استمرار التجارة بين المعسكرين حتى فى أوقات الحرب بقوله: «انه من أعجب ما يحدث به أن نيران الفتنة كانت تشتعل بين المسلمين والنصارى واختلاف القوافل من مصر إلى دمشق على بلاد الإفرنج غير منقطع واختلاف المسلمين بين دمشق إلى عكا، كذلك وتجار النصارى لا يمنع أحد منهم ولا يعترض، وللنصارى على المسلمين ضريبة يؤدونها فى بلاد المسلمين على سلعهم والاتفاق بينهم والاعتدال فى جميع الأحوال، وأهل الحرب مشتغلون بحربهم والناس فى عافية والدنيا لمن غلب فالأمل لا يفارقهم فى جميع الأحوال سلماً أو حرباً». راجع: ابن جبير، الرحلة، ص ٢٦٠-٢٦١، ابن تغرى بردى، النجوم، ج٦، ص٤٨، محمود محمد الحويرى، الأوضاع الحضارية، ص ١٠٤.

(٢) راجع : محمود محمد الحويرى، الأوضاع الحضارية، ص ٨٨.

(٣) للتعرف على أهم الكتابات التى ورد بها أسماء وألقاب صلاح الدين الأيوبى. راجع:
Wiet G., les inscriptions de Saladin, Syria, 1992, PP. 307-328.

(٤) راجع : Zaki Pacha, Coupe magique dédiée Salah ad - Din (Saladin), *Bulletin de l'Institut Egyptien,* Le Caire, Tome. X, 1916, PP. 243-246.

وهناك طريقة أخرى لاستعمال هذه الطأس وهى تملأ بالماء وقت الفجر وتوضع فيها قطعة صغيرة من النحاس أو القصدير وبعض المفاتيح القديمة، وفى الصباح يشرب منها المريض جرعات متعددة، ولا تقف هذه العملية عند هذا الحد، بل يكرر العمل ثلاث ليال أو سبع ليال أو أربعين ليلة متتالية[1].

وأولى التحف التى تحمل أسماء وألقاب (صلاح الدين الأيوبى) والتى نقوم بفحصها ودراستها ما يلى:

طاسة باسم أبو المظفر يوسف.

المادة : نحاس مضاف إليه زنك

التأريخ : ٥٨٠ هـ/ ١١٨٤م .

المقاييس : القطر ١٨ سم ، الارتفاع ٤ سم

الحفظ : The British museum No. O A - 2518

مكان الصناعة : مكة.

أولا : التوصيف الزخرفى

١ـ التوصيف الزخرفى للسطح الخارجى (لوحة ١٤)

يبدأ السطح الخارجى بشريط من الكتابة النسخية نصه كالآتى :ـ

« عز لمولانا السلطان الملك المجاهد المؤيد المنصور أبو المظفر يوسف وجمع فيها منافع مجربة وهى للسعة الحية والعقرب وللحما والمطلقة والمغله وللكلب الكلب وللمغص والقولنج والشقيقة والظربان ولإبطال السحر ولرمى الدم وللعين والنكد ولراد اللوقة ولافاقة المسروع ولعسر البول ولنكد الأطفال »[2].

---

(١) راجع : Rehatsek., Magic, *Journal Bombay Royal Asiatic society,* XIV, 1879, PP. 202-204; Casanova M., Notice sur une coupe Arabe, *JA*, Vol. XVII, 1891, PP. 323-330; Zaki Pacha, coupe magique dédiée Salah ad-Din (Saladin), *Bulletin de l'Institut Egyptien*, Le Caire, Tome. X, 1916, PP. 243-246; Spoer H., Arabic Magic medicinal Bowls, *JAOS*, Vol. 55, 1935, PP. 237-256.

(٢) عبدالعزيز صلاح، المعادن الأيوبية فى مصر والشام، ص ١٤٧.

وكما يظهر من كتابات هذه الطاسة أنها تشفى من الكثير من الأمراض، وأنها لها منافع مجربة للشفاء مثل :

لسعة الحية والعقرب (Piqûre de serpent et de Scorpion): فهذه الطأس تشفى الشخص الذى لسع من الحية أو العقرب وذلك بالشرب من مائها.

الحما (Fièvre) : وهو مرض يصيب الجسم ويتسبب فى ارتفاع درجة حرارته وله أنواع عديدة منها «التيفود»، «التيفوس».

المطلقة (Douleurs de L'enfantement) : وهى الآلام المصاحبة للولادة.

المغلة (Faire monter le lait des nourrices) : وهى المرأة التى ترضع طفلها المغل، والمغل هو اللبن الذى ترضعه المرأة لطفلها وهى حامل.

الكلب (Morsure du chien enragé) : والطأس تشفى الشخص الذى عقره كلب مصاب بداء السعار.

المغص (Suffocations) وهو مرض عارض يصيب الإنسان نتيجة تناوله بعض أنواع الأطعمة الفاسدة أو بسبب البرد وكذلك بسبب العادة الشهرية عند المرأة.

القولنج (Coliques) : مرض مؤلم يصعب معه خروج البراز نتيجة التهاب القولون.

الشقيقة (Migraine): ألم ينتشر فى منتصف الرأس والوجه (الصداع النصفى).

الظربان (Elancements) : وهو الإسهال الشديد الذى يصيب الإنسان، وهذه اللفظة محرفة عن الكلمة الصحيحة (زربان)، وفى المعجم «زرب الماء» : سال.

إبطال السحر (Suppression de L'envoûtement) : بمعنى أن هذه الطأس كانت تستخدم فى إبطال السحر.

رمى الدم (Dysenterie) أو (قطع الدم arrêter le flux sang) أو قطع النزيف (arrêter d'hémorragie) وهو وقف النزيف بصفة عامة[1].

---

(١) راجع : Zaki Pacha, Coupe magique, PP. 243-246, Wiet G., Catalogue général, P. 151.

حسنى نويصر، الطأس السحرية (طاس الخضة) ما عليها من كتابات وما تشفيه من أمراض، مجلة كلية الآثار، العدد السادس، ١٩٩٥، ص ٥١.

العين : (Mauvais oeil) المقصود بذلك الحسد الذى يخرج من عين الحاسد فكانت هذه الطأس تشفى من العين والنظرة.

النكد (Turbulence)[١] وكلاهما من الأمراض النفسية التى تصيب خصوصاً الأطفال نتيجة تعرضهم للآلام الشديدة فى أجسامهم مثل: الحصبة، الحمى القرمزية، جديرى الأطفال، النكاف، الدفتريا، والسعال الديكى وغيرها من الأمراض.

رد اللوقة (Paralysie de la bouche) داء يعرض للوجه يعوج منه الشدق، واسم هذا المرض محرف على الطأس حيث كتب رد اللوقة وهى الكلمة العامية لهذا المرض.

إفاقة المسروع Rétablissement de la conscience des épileptiques وهو الشخص المريض بالصرع وما يحدث له من تشنجات عصبية.

عسر البول (Dysurie) وهو احتباس البول بالمثانة فمياه الطأس تساعد على إخراج ما فى المثانة من البول[٢].

أسفل هذا الشريط الكتابى يوجد عشر جامات فى أشكال مختلفة بحيث تسير بالتبادل بين الشكل الدائرى وبين شكل المربع المنحرف وجميعها شغلت بكتابات سحرية. وكذلك يوجد أسفل هذه الجامات شريط كتابى دائرى نصه كالآتى:

«رصدت ونقلت ونقشت فى شرف الكوكب وطو (ا) لع الاوفاق وهو ما اتفقت عليه ائمة الدين والخلفاء الراشدين لمنافع المسلمين وكان ذلك بارض مكة»[٣].

٢ - التوصيف الزخرفى للسطح الداخلى (لوحة ١٦)

يبدأ السطح الداخلى بشريط دائرى من الكتابات السحرية التى يصعب تتبعها

---

(١) استخدمت لفظة «نكد الأطفال ((Turbulence des enfants) أيضاً على الطأس المحفوظة بمتحف الفن الإسلامى رقم «٣٩٠٦».

(٢) راجع: Zaki Pacha, Coupe magique., PP. 243-246; Wiet G., Catalogue général., P. 151.

(٣) راجع عبدالعزيز صلاح، المعادن الأيوبية فى مصر والشام، دكتوراه، ص ١٥٠.

وقراءتها كما يوجد أسفله صفان من العقود فى أشكال مماثلة يتكون كل صف منها من ١٦ عقد شغل داخلها بكتابات منها ما هو كتابات قرآنية والبعض الآخر من الكتابات السحرية، يليه منطقة دائرية تشغلها زخارف هندسية ورموز وكتابات سحرية بالإضافة إلى عبارة :

« لا اله إلا الله محمد رسول الله »

ينبغى مقارنة الطاسة موضوع الدراسة مع طاستين محفوظتين فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة إحداهما رقم « ٦ . ٣٩ » مؤرخة لسنة (٥٨٠ هـ/ ١١٨٤م) والأخرى تحت «رقم ١٥٣٨٣ » وترجع لنفس التاريخ السابق كما أنهما يتشابهان تماما مع قطعة المتحف البريطانى على النحو التالى :

١ـ طاسة باسم أبو المظفر يوسف (صلاح الدين الأيوبى)

المادة : نحاس مضاف إليه زنك

التاريخ : ٥٨٠ هـ/ ١١٨٤ م

المقاييس : القطر ١٨ سم، الارتفاع ٦ سم

الحفظ : متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم : ٦ . ٣٩ .

مكان الصناعة : مكة[1]

أولا : التوصيف الزخرفى

١ـ التوصيف الزخرفى للسطح الخارجى (لوحة ١٥)

يبدأ السطح الخارجى بشريط من الكتابة النسخية نصه كالآتى :

« عز لمولانا السلطان الملك المجاهد المؤيد المنصور ابو المظفر يوسف قسيم امير المؤمنين وهى مجردة للسعة الحية والعقرب وللحما والمطلقة والمغله وللكلب الكلب وللمغص والقولنج والشقيقة والظربان ولإبطال السحر ولرمى الدم وللعين والنظرة ولصلح بين الاقران ولسائر العلل والافات الا علة الموت لوكز

(١) راجع : Zaki Pacha, Coupe magique. PP. 243-246' Wiet G., Catalogue général. P.151
حسنى نويصر، الطأس، ص ٥١.

الدبيب[١] .... ولنكد الاطفال توضع[٢] (sic) عند راسه ويحم بها المسحور والمصاب والبنت المعسرة ».

أسفل هذا الشريط الكتابى يوجد عشر جامات فى أشكال مختلفة بحيث تسير بالتبادل بين الشكل الدائرى وبين شكل المربع المنحرف وجميعها شغلت بكتابات سحرية. وكذلك يوجد أسفل هذه الجامات شريط كتابى دائرى نصه كالآتى :

«رصدت ونقلت ونقشت فى شرف الكوكب وطو (ا) لع الاوفاق وهو ما إتفقت عليه أئمة الدين والخلفاء الراشدين لمنافع المسلمين وكان ذلك بارض مكة سنة ثمانون وخمسمائة لجميع العلل و(ا) لافات »[٣]

ثانيا : التوصيف الزخرفى للسطح الداخلى (لوحة ١٦)

يبدأ السطح الداخلى بشريط دائرى من الكتابات السحرية التى يصعب تتبعها وقراءتها كما يوجد أسفله ثلاث صفوف من الجامات فى أشكال مماثلة يتكون كل صف منها من ١٦ جامة شغل داخلها بكتابات منها ما هو كتابات قرآنية مثل :

« بسم الله الرحمن الرحيم »

والبعض الآخر من الكتابات السحرية[٤].

---

(١) قرأ ت هذه الكلمة بـأشكال مختلفة نحو :(لوكز البديب) ، (و لو كير الدس) . وصححها حسنى نويصر على نحو ﴿ لو كز الدبيب ﴾ والمعنى من وكزه وكزا اى دفعه وضربه بالرمح اى طعنه والدبيب كلمة محرفة من الدبوب اى الكثير الدب ، يقال طعنه دبوب يسيل منها الدم . والمراد هنا ان هذه الطأس تشفى الشخص المطعون بالرمح. راجع: Wiet G., Catalogue général., P. 151 حسنى نويصر، الطأس، ص ٥٧.

(٢) قرأها زكى باشا (دوطع) وقرأها (wiet) (يوظع) كما قرأها حسنى نويصر (يوضع) وأعتقد أنها تقرأ على النحو التالى: (توضع) راجع:
راجع : Zaki Pacha, Coupe magique. PP. 243-246' Wiet G., Catalogue général. P.151
حسنى نويصر، الطاس، ص ٥٦.

(٣) Wiet G., Catalogue général., P. 151.

(٤) راجع : Zaki Pacha, Coupe magique. PP. 251-253

٢ـ طاسة باسم أبو المظفر يوسف (صلاح الدين الآيوبى)

المادة : نحاس مضاف إليه زنك

التاريخ : ٥٨٠ هـ/ ١١٨٤ م

المقاييس : القطر ١٨ سم ، الارتفاع ٤ سم

الحفظ : متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم : ١٥٣٨٣

مكان الصناعة : مكة

أولا : التوصيف الزخرفى

١ـ التوصيف الزخرفى للسطح الخارجى (لوحة ١٧)

يبدأ السطح الخارجى بشريط من الكتابة النسخية نصه كالآتى :ـ

« عز لمولانا السلطان الملك المجاهد المؤيد المنصور أبو المظفر يوسف قسيم امير المؤمنين وهى للسعة الحية والعقرب وللحما والمطلقة والمغله وللكلب الكلب وللمغص والقولنج والشقيقة والظربان (sic) ولإبطال السحر ولرمى الدم وللعين والنظرة لسائر العلل والأفات الا علة الموت و لو كز الدب(يـ) ب ولنكد الأطفال توضع (sic) عند رأسه ويحم منها المسحور والمصاب يرش منها البيت إذا ساوم السحر »[١].

أسفل هذا الشريط الكتابى يوجد عشر جامات فى أشكال مختلفة بحيث تسير بالتبادل بين الشكل الدائرى وبين شكل المربع المنحرف وجميعها شغلت بكتابات ونصوص سحرية.

وكذلك يوجد أسفل هذه الجامات شريط كتابى دائرى نصه كالآتى :ـ

«رصدت ونقلت ونقشت فى شرف الكوكب وطو(ا)لع الأوفاق كل شهر بشهره وكان إبدائها (؟) من عاشور الأخر ذ (ى) الحجة سنة ثمانين وخمسمائة وإن كانت فى. . . . . ».

(١) راجع : Zaki Pacha, Coupe magique. PP. 243-246' Wiet G., Catalogue général. P.151
حسنى نويصر، الطاس، ص ٥٦.

٢ – التوصيف الزخرفى للسطح الداخلى (لوحة ١٨)

يبدأ السطح الداخلى بشريط دائرى من الكتابات السحرية التى يصعب تتبعها وقراءتها كما يوجد أسفله ثلاث صفوف من الجامات فى أشكال مماثلة يتكون كل صف منها من ست عشرة جامة شغل داخلها بكتابات منها ما هو كتابات قرآنية وأخرى رموز سحرية وأشكال هندسية ورسم نجمه وهلال ورسم هندسى لمستطيل مقسم إلى مربعات بداخلها حروف عربية ،كما يليه صف من رسم العقود شغل داخلها بكتابات وأرقام سحرية يتوسطها جميعا رسم مستطيل شغل داخله بتأشيرات[١] .

٣ - التأريخ

بناء على الدراسة التحليلية للطأس موضوع الدراسة ومقارنتها مع الطاسات الاخرى التى ترجع لنفس تاريخ ومكان الصناعة نستخلص ما يلى :

١ـ القطع تتشابه فى أسلوب صناعتها ومادة الصنع فالقطع الثلاث مصنوعة من نحاس مضاف إليه زنك ،و بمقاييس تتطابق تماما مع القطعة موضوع الدراسة رقم ٣٩٠٦، ومتقاربة جدا مع القطعة رقم «١٥٣٨٣» .

٢ـ تتشابه الكتابات على الطاسات الثلاث .

٣ـ تتشابه الطاسات الثلاث فى طريقة الزخرفة وفى رسوم الجامات والعقود فى أشكال واحدة .

٤ ـ تتشابه كذلك الكتابات التى تشتمل على تاريخ ومكان الصناعة على الطاسات الثلاث .

وبذلك يمكن تأريخ الطأس المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن إلى سنة ٥٨٠ هـ / ١١٨٤ م.

---

(١) راجع : Wiet G., Catalogue général., P. 151.

ثانيا : تحف معدنية بأسماء خلفاء صلاح الدين الايوبى

الملاحظ أن نزعة خلفاء صلاح الدين الذين حكموا من بعده كانت إلى الترف أقوى منها إلى التقشف وهو السبب فى إنتاج العديد من التحف التى حملت أسماءهم وألقابهم وتوقيعات صناعهم بالإضافة إلى أماكن صناعتها وبيان ذلك على النحو التالى :

ثانياً : تحف السلطان العادل الثانى[1]

يعد الملك العادل أبى بكر محمد من الذين أولوا اهتماما كبيرا بالفن ومنتجاته حيث وردت أسمائه وألقابه على ثلاث قطع من النحاس الأصفر المكفت بالفضة. الأولى : مبخرة، والثانية علبة بغطاء، والثالثة: طست. وتوضيح ذلك على النحو التالى :

١ - المبخرة

لقد انتشرت أشكال المباخر التى اتخذت الشكل الاسطوانى المغطى بغطاء على هيئة القبة النصف كروية فى العصر الأيوبى كما ظهرت المباخر الصغيرة ذات الأرجل القصيرة حيث يتضح ذلك على الورقة التاسعة والثلاثين من مخطوط مقامات الحريرى[2] التى تمثل منظر الولادة فيظهر على جانبى السيدة خادمتان إحداهن تحمل إناء للشرب والأخرى تحمل مبخرة أسطوانية صغيرة تمسكها بيدها وهذه التصويرة تمدنا بشكل هام من أشكال المباخر المحمولة فى العصر الأيوبى التى لم يصلنا منها قطع مادية[3].

---

(١) الملك العادل أبى بكر بن محمد: هو الملك المؤيد المظفر المنصور سيف الدنيا والدين أبى بكر بن السلطان الملك الكامل محمد بن أبى بكر بن أيوب، ومات الملك العادل فى يوم الخميس سابع جمادى الآخرة سنة خمس عشرة وستماية للهجرة/ ١٢١٨م. ابن واصل مفرج الكروب، ج٢، ص ٣١٣، راجع: ابن تغرى بردى، النجوم، ج٦، ص ١٦٢، المقريزى، الخطط، ج٢، ص ٢٣٥.

(٢) قمت بالاطلاع على هذه النسخة من مخطوط «مقامات الحريرى » المؤرخة لسنة ٦٣٤هـ / ١٢٣٧م ، بمقاييس ١ ، ٢٦ سم في٣ ،٢١ سم للمصور «يحيى بن محمود بن يحيى الواسطى » ، محفوظ بالمكتبة الوطنية بباريس تحت رقم « عربى ٥٨٤٧ ».

(٣) راجع: ثروت عكاشة، فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م، ص٨-١٧، Ward R., Incense and incense Burners in Mamluk Egypt and Syria, *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 1990-1991, P. 68, PL. 1.

ولقد ورثت الدولة الأيوبية تقاليد صناعة المعادن بما فى ذلك صناعة المباخر عن الدولة الفاطمية من جهة ومن دول السلاجقة والأتابكة من جهة أخرى، كما عرفت فى هذه الدولة صناعة المباخر المكفتة بالفضة التى كانت قد ازدهرت فى شرق ايران وفى العراق وبخاصة فى إقليم الموصل وايضا كان لاهمية القاهرة كمركز تجارى رئيسى فى العصرين الأيوبى والمملوكى من الناحية الاقتصادية والفنية لزيادة حركة التبادل بين القاهرة وبلاد الشرق والغرب أثره الواضح على المنتجات الصناعية الفنية فى ظهور بعض التأثيرات على مباخر تلك الفترة حيث انتشرت أشكال المباخر التى اتخذت الشكل الاسطوانى المغطى بغطاء على هيئة القبة النصف كروية فى العصر الأيوبى[١].

كما تأثرت أشكال المباخر بالمادة المصنوعة منها هذه المنتجات وبالغرض التى صنعت من اجله وكذلك بالبيئة المحيطة بها، فظهرت المباخر الصغيرة التى توضع على حامل أو أى شئ مرتفع[٢]. وأهم المباخر التى انتجت فى العصر الأيوبى مبخرة السلطان العادل الثانى.

المادة : نحاس أصفر مع تكفيت بالفضه .

التأريخ : ٦٣٥ ـ ٦٣٧ هـ/ ١٢٣٨ـ . ١٢٤م .

المقاييس : الارتفاع . ٢ سم ، القطر ٩,٣ سم .

الحفظ : مجموعة شريف صبرى

مكان الصناعة : القاهرة [٣].

التوصيف الزخرفى (لوحة ١٩)

المبخرة اسطوانية الشكل ترتكز على ثلاثة أرجل قائمة ومغطاة بغطاء على هيئة القبة ، وهى تتكون من ثلاثة أجزاء : ١ـ القاعدة ٢ـ البدن ٣ـ الغطاء .

---

(١) راجع : Baer E., Metalwork., P. 60.

(٢) نادية حسن ، المبخرة، ص ٢٩.

(٣) استخدمت طريقة الطرق فى صنع اجزائها الرئيسية وقد زخرف كل من البدن وقمة الغطاء بطريقة التكفيت بالفضة ، اما باقى اجزاء الغطاء فقد زخرف بطريقة التفريغ.

راجع: Fehérvari G., Ein Ayyùbidisches., PP. 37-54. Aga Oglu M., About, PP. 32-33.

أولا : القاعدة

هى عبارة عن ثلاثة ارجل قائمة تشبه ارجل الحيوان وزخرفت من أعلى بما يشبه رأس الحيوان المفترس ، اما ساق الرجل فزخرفت بأشكال تشبه الضلوع الصدرية للحيوان وبنهاية ارجل القدم يوجد قدم على هيئة ظفر حيوان(١) .

ثانيا : البدن

اما البدن فهو على هيئة اسطوانية الشكل ويحاط من أعلى وأسفل بحافة تبرز على السطح وقد زخرفت الحافة السفلى بزخرفة الجديلة اما العليا فزخرفت بخطوط متوازية مائلة . وكذلك يزخرف البدن ثلاثة اشرطة اعرضها اوسطها حيث يحمل عبارة دعائية مقسمة إلى ثلاثة أجزاء بواسطة ثلاث دوائر صغيرة بها زخرفة هندسية تأخذ شكل حرف (Z) وتنتهى حروفها بصور لأشخاص فى مناظر صيد ورقص وشراب . اما نص الكتابة فهو كالآتى :-

« العز الدائم / الجد الصاعد / الأقبال الزائد » .

اما الشريط السفلى بالبدن فقد زخرف بزخرفة حيوانية تتمثل فى أشكال حيوانات تجرى متتابعة على ارضية نباتية مورقة .

اما الشريط العلوى به كتابة نسخية نصه كالاتى :-

«عز لمولانا السلطان الملك المؤيد المظفر المنصور سيف الدنيا والدين أبى بكر ابن السلطان الملك الكامل محمد بن أبى بكر بن أيوب خليل أمير المؤمنين»(٢) .

---

(١) راجع : عبدالعزيز مرزوق ، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى ، ص ٧٦-٧٧ . ، نادية حسن على أبو شال ، المبخرة ، ص ١٢٧-١٣٠ .

(٢) كتب هذا النص بحروف كبيرة تنتهى قوائمها من أعلى على هيئة مستقيمة اما حروفها الأفقية فتنبسط الى اسفل كما تتداخل بعض الحروف كما فى كلمة (السلطان الملك) فنلاحظ ان حرف الألف فوق النون ، وفوق الباء فى كلمة (ايوب) وغيرها .اما من حيث المضمون فإن الكتابة تضم اسم السلطان ولقب التعريف الخاص به وكنيته وألقابه الفخرية التى اشتهر بها ،فنجد لقب (سيف الدنيا والدين) من أشهر الالقاب المضافة التى تطلق على السلطان القائم فى الحكم فعلا . اما لقب (خليل أمير المؤمنين) فقد عرف هذا اللقب فى مصر منذ عهدالدولة الفاطمية ثم استعمله الملوك الايوبيون كما اطلق هذا اللقب بصفة دائمة على اولاد الملوك فى عهد المماليك ، ومن خلال هذه الكتابات فانه من المحتمل ان تكون هذه المبخرة قدمت هدية للسلطان الملك العادل الثانى بمناسبة توليه حكم مصر بجانب حكمه لدمشق . .راجع: عبدالعزيز مرزوق ، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى ص . ٧٦, ٧٧ . ، ابن واصل ، مفرج الكروب فى اخبار بنى أيوب، ج٣، ص ١١٠ .Fehérvari G., Ein Ayyùbidisches., PP. 37-54

ثالثا: الغطاء

هو عبارة عن هيئة القبة ويزخرف بثلاثة أشرطة متحدة فى المركز أعرضها الأوسط به ثلاث مناطق ثمانية الفصوص بداخلها شخص فى وضع الجلوس يمثل مناظر الطرب والشراب، ويغطى باقى المساحات المحصورة بين المناطق المفصصة زخرفة لوحدات على هيئة ورقة ثلاثية الفصوص مفرغ ما حولها من مساحات وذلك للسماح بخروج الدخان المعطر بالبخور ويحيط بهذا الشريط من أعلى وأسفل شريطان ضيقان هما على النحو التالى :

١ـ الشريط السفلى : يشغل المنطقة التى تعلو الغطاء وبه زخرفة لكائنات حية تتمثل فى رسوم الكلاب والأرانب وحيوانات بروؤس آدمية وتظهر متتابعة على أرضية نباتية مورقة.

٢ـ الشريط العلوى : يشغل منطقة قمة الغطاء وبه زخرفة بالخط الكوفى يقطعها ثلاث دوائر صغيرة بداخل كل منها وريدة ذات ثمانية بتلات . كما زخرف شكل الناقوس الذى بقمة الغطاء بأوراق نباتية .

اما النص الكتابى يقرأ على النحو التالى :

« العمر السالم / الأقبال / العز الدائم »[1]

كذلك وجدت على هذه المبخرة كتابة محفورة على قاعدة البدن من أسفل نصها :

«برسم الطست خاناه العادلية » .

وتعتبر مبخرة الملك العادل أبى بكر نموذجا رائعا للمباخر الأيوبية لما بلغته صناعة المباخر فى العصر الأيوبى من تقدم و ازدهار .

---

(١) راجع : نادية حسن ، المبخرة فى مصر .ص ١٢٧-١٣٠، عبدالعزيز مرزوق ، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى ص ٧٦-٧٧؛ Fehérvari G., Ein Ayyùbidisches., PP. 37-54.

٢ـ علبة بغطاء تحمل اسم الملك العادل أبى بكر

المادة : نحاس أصفر مكفت بالفضة

التاريخ : ٦٣٥ ـ ٦٣٧هـ/ ١٢٣٨ـ ١٢٤٠م

المقاييس : الارتفاع ١٠ سم ، قطر القاعدة : ٩ سم.

مكان الصناعة : مصر[١]

التوصيف الزخرفى للسطح الخارجى

أولا : الغطاء

تبدأ زخرفة الغطاء من الخارح بشريط ضيق نسبيا من الزخرفة النباتية وأنصاف الورقة النباتية يتخلله دوائر صغيرة ذات زخارف هندسية . يليه شريط من الكتابة النسخية التى تحمل اسم وألقاب الملك العادل نصه كالآتى :ـ

« عز لمولانا السلطان الملك العادل العابد المؤيد المظفر المنصور المجاهد المرابط سيف الدنيا والدين أبى بكر بن آيوب ».

يلى هذا الشريط السطح الخارجى للغطاء الذى احتوى على ١٩ من الأشكال الهندسية التى شغلت داخلها بمناظر الفلك والأجرام السماوية وجميعها يتوسطها شكل الشمس والقمر .

ثانيا : زخرفة السطح الخارجى للبدن

شغل السطح الخارجى للبدن بشريط عريض من الزخارف النباتية أرابيسك كما قطع هذا الشريط بست جامات شغلت بمناظر الصيد المختلفة ورسوم الجامات على النحو التالى :ـ

الجامة الأولى : تمثل منظر صياد يمتطى صهوة جواده ويصطحب خلفه حيوان الصيد، وقد رسم هذا المنظر على أرضية نباتية دقيقة ارابيسك .

(١) راجع : Wiet G., Répretoire., X, P. 110; Baer E., Metalwork., PP 271-273.

الجامة الثانية : يظهر عليها منظر صياد يهاجم بحربته الطويلة حيوانا مجنحا يحاول الفرار .

الجامة الثالثة : تمثل منظر صياد يمتطى صهوة جواده ويحمل على يده اليسرى طائر الصيد فى حين يرافقه أسفل أرجل الجواد حيوان الصيد وقد رسم المنظر على أرضية نباتية دقيقة .

الجامة الرابعة : تمثل منظر صياد يحمل بيديه اليمنى سيفا واليسرى ترسا ويهاجم حيوانا مجنحا يحاول الفرار من أمامه .

الجامة الخامسة : رسم عليها منظر صياد يمتطى صهوة جواده ويحمل بيده اليسرى طائر الصيد كما يرافقه حيوان الصيد أسفل أرجل الجواد .

الجامة السادسة : تمثل منظر صياد يهاجم بحربته الطويلة حيوانا مجنحا يحاول الفرار .

كما يزخرف ثلاث من الجامات من أعلى وأسفل دوائر صغيرة شغلت برسم حرف «T» المزدوج والمعكوف(١) .

كما انتج العصر الأيوبى العديد من الطسوت التى حملت الكثير من الزخارف المختلفة بالإضافة إلى عنصر الكتابات التى اشتملت على اسماء سلاطين وملوك بنى أيوب ولعل أبرز هؤلاء السلاطين العادل أبى بكر الذى ورد اسمائه والقابه على التحفة التالية :

٣ ـ طست الملك العادل أبى بكر

المادة : نحاس أصفر مكفت بالفضة

الصانع : أحمد الذكى النقاش الموصلى

التاريخ : مصر أو سوريا : ٦٣٥ ـ ٦٣٧هـ/ ١٢٣٨ـ ١٢٤٠م

(١) قمت بدراسة القطعة دراسة ميدانية بمتحف فكتوريا وآلبرت بلندن فى المدة من ٣-٢٠ سبتمبر ١٩٩٦م.

الحفظ : متحف اللوفر رقم ٥٩٩١

المقاييس : الارتفاع: ١٩سم قطر القاعدة: ٣٢,٦ سم اتساع الفوهة: ٤٦,٩سم.

مكان الصناعة : مصر[١].

التوصيف الزخرفى

الطست مصنوع من النحاس الأصفر ، ذو زخارف مكفتة بالفضة . ويحتوى على زخارف عديدة فى الداخل والخارج لكن يلاحظ أن الزخارف الداخلية قد زال تكفيتها .

أولا: السطح الخارجى

يزين السطح الخارجى بثلاث أشرطة أفقية ذات حنايا متعددة تتصل مع بعضها عموديا فتقسم السطح إلى ثلاثين منطقة مربعة الشكل فى صفين ،وقوام زخارفها فروع نباتية دقيقة ارابيسك وعلى واحدة منها كتابة نسخية تتضمن اسم الصانع تقرأ كالأتى :-

« عمل أحمد بن عمر المعروف بالذكى النقاش »[٢] (لوحة ٢٠)

(١) راجع : Migeon G., Manuel., II, P. 51; Wiet G. Répretoire., XI, P. 116; Dimand M.S. AhandBook. P. 146; Rice D.s., the Oldest. P. 339, Inlaid., PP. 283-329; Arts de I'Islam PP. 103-104; Hayword G., The Arts of Islam, 1976, P. 181; Ettinghausen R., The Dance with Zoomorphic Masks and Others Forms of Entertainment Seen in Islamic Art, Islamic Art and Archaeology Collected Papers, Berlin, 1984, PP. 222-224; Arabesque et Jardins de Paris, Musée du Louvre, Paris, 1989 & 1990, P. 239.

(٢) راجع: محمد عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، ص٨٣ـ٨٥. العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ١٠٥.

تفاصيل الجامات

الجامة الأولى تمثل منظرا للمصارعة بين رجلين[١] حيث يظهر أحدهم وقد أمسك بالأخر يريد طرحه على الأرض بينما الأخر يحاول الإفلات من هذا الوضع ويقاوم بشدة خشية الانبطاح على الأرض كما يظهر احدهما وقد ارتدى سروال المصارعة الذى يغطى جزئه السفلى بينما يرتدى الملابس الخفيفة فى جزئه العلوى فى حين يرتدى المصارع الآخر السراول فقط والمنظر به حركة وحيوية. (لوحة ٢١ ، أ).

الجامة الثانية : يظهر فيها منظر لقردين فى أوضاع مختلفة راقصة ،وظهر وكأن أحدهما يحمل فوق يده كوبا والآخر يتراقص أمامه ويظهر حولهما طائرين كما صور المنظر على ارضية نباتية دقيقة ارابيسك ،وكذلك يلاحظ الآن سقوط أجزاء من التكفيت على الجسد والقدم اليمنى والذراعين والوجه لأحدهما [٢]. (لوحة ٢١ ب).

---

(١) يعتقد صلاح العبيدى أن منظر المصارعة هذا بين رجلا وامرأة ويذكر انه لا يوافق Rice D.S. فى اعتقاده ان الرجل يبدو عاريا وكذلك الأنثى تبدو وهى الأخرى عارية تماما اللهم إلا من بعض أساور رفيعة فى الذراعين والرسغين وعلل ذلك بقوله : أنه بنظرة واحدة إلى الرسم لاسيما الرجل اليمنى لتلك الأنثى نجد أثر ملابس قصيرة عند منتصف تلك الرجل وأن الخطوط الموجودة عند الرسغين على الأغلب أنها تشير إلى ملابس ترتديها تلك الأنثى . أما رأيى فى هذا الموضوع فيتلخص فى أمرين:
أولهما : بعد دراسة البحث الذى قدمه Rice D.S. والذى اعتمد عليه العبيدى أستطيع الجزم بأن Rice D.S. لم يتعرض إلى كون أحد المصارعين امرأة كما زعم العبيدى.
ثانيهما : أنه لا يجوز من الناحية الدينية وكذلك من ناحية قوانين اللعبة عقد منافسات أو مصارعات بين جنسين مختلفين مثل رجل وامرأة وأيضا فى المصارعات التى كانت تعقد بين الحيوانات بعضها البعض كانت تتم بين الأجناس المتشابهه لم تعقد بين أجناس مختلفة على مر العصور الإسلامية ،ودائما كان الفنان امينا فى رسومه ملتزما بالنص المكتوب أو القوانين المعمول بها كما يمكن القول بأن حلبات المصارعة كانت دائما لها قوانين رياضية ثابتة اشتقت معظمها من التوجيهات الدينية الإسلامية التى كان الفنان لا يحيد عنها بالإضافة الى الدراسة الميدانية على هذه القطعة بمتحف اللوفر يمكن القول بأن هذه المصارعة بين رجلين . راجع :ـ العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ١١٩ـ ١٢٠ ,Rice D.S.. Inlaid PP. 283-329 ، عبدالعزيز صلاح سالم، الرياضة وأدواتها فى مصر الإسلامية، ماجستير، ١٩٩٣م، ص٨٨-٩٢.

(٢) راجع : Ettinghausen R., The Dance, PP. 222-224.

الجامة الثالثة : تمثل البازدار[١] وقد حمل طيوره على ذراعيه ويرافقه طائر ثالث ،ويظهر كذلك وقد ارتدى على يديه الواقى الخاص بحمل الطيور على اليد وكذلك الملابس التى خصصت للبيازرة[٢]، وقد صور المنظر على أرضية نباتية ارابيسك . (لوحة ٢١ ج).

الجامة الرابعة : يظهر فيها منظر قنص حيث يظهر حيوان الصيد الفهد الذى انقض على فريسته (الجمل) وهذا المنظر به قوة وحركة فى الانقضاض الذى قام به الفهد على مؤخرة الجمل وكذلك يبدو على الجمل الهلع والخوف وكذا محاولته الفاشلة للفرار ، وصور هذا المنظر على أرضية نباتية .

الجامة الخامسة : تظهر فيه رجل وحوله دبان وكلب وطائر، ويرجح هذا المنظر ان يكون للبازدار وبصحبته طيوره وحيواناته ترافقه أثناء ترحاله وتحوم حوله فى رحلاته وتداعبه فى أوقات فراغه تحيط به وتحرسه أثناء نومه كما يتضح فى هذا المنظر . (لوحة ٢١ د).

الجامة السادسة : يظهر فيها منظر لصياد وقد أمسك بقوسه وسهمه[٣]

---

(١) البازدار : هو موظف من ارباب الخدم مكلف بحمل البزاة ، وغيرها من طيور الصيد على يده عند الخروج الى الصيد ،وقد عرفت وظيفة البازدار منذ عهد السلاجقة ثم انتقلت منهم الى الآتابكة والايوبيين وبعد ذلك صارت هذه الرياضة لها نظمها وتقاليدها فى العصر المملوكى . راجع : السبكى ، معيد النعم ومبيد النقم ،بدون تاريخ ،ص ١١١ . ، سعاد ماهر ، البيزرة فى التاريخ والاثار ، مجلة الدارة ، العدد الاول ، السنة الثالثة ، ربيع الاول ١٣٩٧ هـ/ ١٩٧٧م، ص ١٠١.

(٢) كان للبيازرة زى خاص بهم فهم يلبسون قمصاناً تغطى الركبتين تتكسر ثنياتها، ومن تحتها سراويل تصل حتى الأقدام، وتكاد تلتصق بالسيقان وقد ارتبط مع ملابس الصيادين لبس قفاز على يد الصائد حتى يقى يديه من أذى مخالب الطيور الحادة: راجع: دوزى، قاموس الملابس، ص ٥٧١، عبد المنعم سلطان، المجتمع المصرى فى العصر الفاطمى، دار المعارف، ١٩٩٥، ص ٢٧٧، عباس مصطفى، الصيد والطرد فى الشعر العربى حتى نهاية القرن الثانى الهجرى، ماجستير، ١٩٩٧، ص ٩٥.

(٣) القسى : هى أعواد من الخشب اللين المتين ، تقوسه كالهلال وتثبت عليها اوتار من الجلد ترمى بها السهام، والقسى نوعان ، قوس يد ،وقوس رجل وقوس اليد اجزائه القوس ،والوتر ،والسهم .
اما السهم فهو من عود رفيع من شجر صلب فى طول الذراع تقريبا ياخذه الفارس ينحبه ويسويه ثم يفرض فيه فروضا دائرية ليركب فيها الريش ،ويشده عليها بالجلد المتين ،ويربطه ثم يركب فى قمته نصلا من حديد مدبب .راجع : الفاكهى ، مناهج السرور والرشاد فى الرمى والسباق والصيد، مخطوط بدار الكتب المصرية، رقم ٩٤ فروسية تيمور ، عدد الاوراق ١١٤ ، بمقياس ٢٤ فى ٢٨ سم ورقات ٥٨، ٥٩ .

واقترب من حيوان يريد صيده فى حين وثب الحيوان يحاول الفرار مع التفاته للخلف، ويظهر كذلك طائر الصيد المستعد المرافق للصياد والذى ينتظر أمر البدء فى الهجوم على الحيوان بعد توجيه الضربة الأولى إلى الفريسة .

الجامة السابعة : يظهر فيها حيوانين متدابرين ورسما على مهاد نباتى وهذا شائع فى الفنون الإسلامية وكذلك له أصول ساسانية سابقة[١] .

الجامة الثامنة : يظهر فيها رجل ملتح بلحية بيضاء طويلة ويركب فوق أسد ويمسك بيده اليمنى خنجرا طويلا وبيده اليسرى بزيل الأسد الذى يبدو عليه الخضوع، وقد صور هذا المنظر على ارضية من الزخرفة النباتية[٢] (لوحة٢١هـ) .

الجامة التاسعة : يظهر فيها منظر لشخصين فى أوضاع راقصة حيث يظهرا وقد ارتديا ملابس متشابهة فى حين يحلق فوق رؤسهما طائر . وصور المنظر على أرضية نباتية من زخارف ارابيسك. (لوحة ٢١ و).

الجامة العاشرة : يظهر فيها صياد وقد طعن فريسته برمحه الطويل بينما تظهر الفريسة وقد وثبت إلى أعلى والتفتت إلى الصياد . وقد صور المنظر على أرضية نباتية . (لوحة ٢١ ز).

الجامة الحادية عشر : تمثل منظر صياد ومعه حيوانات الصيد.

الجامة الثانية عشر : تمثل منظر الصياد يقف على ذراعه الأيسر طائر الصيد ويحلق فوق رأسه طائر اخر، ويظهر الصياد هنا حاسر الرأس ذا شعر طويل كما

---

(١) ترجع معظم رسوم الحيوان فى الزخارف الاسلامية الى الفن الساسانى حيث كانت رسوم الحيوان فى الزخارف الاسلامية الاولى تذكر برسوم العصر الساسانى فى القوة وعنف المظهر ولاسيما رسم المفاصل، كما كانت تشبهها كذلك فى اتباع التماثل والتوازن والتقابل وفى رسم الحيوانات والطيور متواجهة او متدابرة او بينها شجرة الحياة . راجع : زكى حسن ، فنون ، الاسلام ، ص ٢٥٣ ـ ٢٥٥ .

(٢) لايزال هذا المنظر من مناظر المنافسة غير المعتادة التى تجمع بين الانسان وحيوان قوى مثل الأسد وكذلك فهو من المناظر التى تثير التساؤلات العديدة حول المغزى وراء هذا الرسم ، وربما يمثل رمزا معينا لأحداثا سياسية متعلقة باسم صاحب التحفة . لكن من المستبعد أن يكون هذا المنظر يمثل قديسا يركب الأسد وذلك لان المنظر وما يحمله من العدوان والإثارة لا يتوافق مع وقار وهدوء رجل الدين. راجع: Rice D.S. Inlaid., PP. 283-329, Ettinghauses R., The Dance., PP. 725-726.

تحيط الهالة حول رأسه وقد رسم المنظر على أرضية من الزخارف النباتية الدقيقة ارابيسك[١] (لوحة ٢١ ح).

الجامة الثالثة عشر (لوحة ٢٢ ، أ)

تمثل منظر المبارزة ، يظهر اثنان حيث أمسك كل منهما بالعصا الطويلة فى اليد اليمنى وأمسكا فى اليد اليسرى بالترس الذى يتلقى الضربات عليه ،ويظهر احدهما وقد بدأ توجيه ضربته نحو الرأس، فى حين يظهر منافسه وقد استعد لها بالترس فى اللحظة التى صوب هو الأخر[٢] ضربته نحو منافسه والذى بدا هو الأخر وهو يتلقاها على ترسه ببراعة ومن المعروف أن هذا المنظر قد صور على أمثلة عديدة على مواد الفنون الإسلامية المختلفة مثل الأخشاب ،والخزف ذو البريق المعدنى وخصوصا فى العصر الفاطمى، وكذلك ظهر على تصاوير المخطوطات حيث تعتبر رياضة المبارزة من أهم رياضات الفروسية الشهيرة[٣].

الجامة الرابعة عشر : يظهر فيها رجل قوى يحمل على كلتا يديه حيوانين ويرفعهما إلى أعلى، وقد رسم هذا المنظر على أرضية من الزخارف النباتية الدقيقة ارابيسك. (لوحة ٢٢ ب)

الجامة الخامسة عشر : يظهر فيها منظر لصياد الذى بلغت شجاعته أن وثب على فريسته وأمسكها من أذنيها ويهم بطعنها بخنجره الطويل . (لوحة ٢٢ ج)

أما جامات الصف الثانى فتبدأ كالأتى :ـ

الجامة الأولى : تمثل منظر قنص حيث يظهر حيوان الصيد وقد انقض على فريسته وبجوار هذا الحيوان طيور الصيد ورسم هذا المنظر على أرضية نباتية دقيقة ارابيسك .

---

(١) بلغ اهتمام المسلمين بصفة عامة برياضة الصيد لدرجة ان اهتموا بأدواتها التى تنوعت واختلفت حسب الطريقة المتبعة والفريسة المراد صيدها فكان منها : البزاة ،والصقور ،والعقاب ،وكذلك ادوات صيد الوحوش كانت الخيل والفهود وكلاب الصيد وطيورها المدربة بالاضافة الى مجموعة اخرى من السهام والأقواس والشباك والأفخاخ. راجع: Abdar - raziq A., La chasse au Faucon. PP. 109-112.

(٢) راجع: Ettinghauses R. The Dance. PP. 725-726.

(٣) راجع : عبدالعزيز صلاح ، الرياضة وادواتها .، ص ٢٢٦ ـ ٢٣٣ .

الجامة الثانية : تمثل منظر لكبشين متدابرين .

الجامة الثالثة : منظر صيد حيث يظهر الصياد وهو يطعن فريسته برمحه الطويل .

الجامة الرابعة : يظهر فيها الصياد ومعه أرنبان وقد أمسكهما من أذنيهما بعد اصطيادهما .

الجامة الخامسة : منظر لصياد وهو يقوم بممارسة رياضة الصيد بالقوس والسهم ،وهذا المنظر يختلف عن مناظر الصيد السابقة حيث يظهر هنا الصياد وقد أمسك بقوسه وسهمه وصوبهما نحو الطيور المحلقة فى السماء وصور هذا المنظر على أرضية نباتية من ارابيسك[١] .

الجامة السادسة : تمثل الصياد ومعه طيور الصيد .

الجامة السابعة : يظهر فيها منظر الصياد وهو جالس القرفصاء ويمسك بكلتا يديه طائرين من طيور الصيد .

الجامة الثامنة : تمثل طيور الصيد على أرضية نباتية .

الجامة التاسعة : منظر يمثل حيوان مجنح ينقض على فريسته .

الجامة العاشرة : يظهر فيها حيوانين مجنحين ومتدابرين .

الجامة الحادية عشر : تمثل منظر صياد يطعن حيوان فى حين وثب الحيوان على الصياد يريد الفتك به .

الجامة الثانية عشر : تمثل منظر صياد يمسك بالقوس والسهم ويصوبه نحو فريسته ويرافقه فى هذه الرحلة طيور الصيد ورسم هذا المنظر على أرضية نباتية .

الجامة الثالثة عشر : يظهر عليها رسم ثعلبين بينهما نسرا وربما كان هذا المنظر له مغزى رمزى حيث يظهر النسر بشكله الكبير ومخالبه القوية التى وضعها فى جسم الثعلبين وكذلك يبدو على النسر الزهو والسرور بالسيطرة على هذين الحيوانين اللذين يظهر عليهما الانكسار والخضوع[٢] .

---

(١) راجع أنواع وطرق رياضات الصيد. Abdar - raziq A., La chasse au Faucon. PP. 109-112
عبدالعزيز صلاح، الرياضة وأدواتها (ماجستير) ص ١٤١ .

(٢) راجع : Rice D.S. Inlaid. PP. 283-329 .

الجامة الرابعة عشر : تمثل منظر صياد يطعن حيوانا برمحه الطويل .

الجامة الخامسة عشر : تمثل صياد يحاول طعن حيوان فى حين وثب إليه الحيوان فظهرا الاثنان فى وضع المواجهة وكأنهما يستعدان للمصارعة، ورسم المنظر على أرضية نباتية .وقبل الانتقال إلى التوصيف الزخرفى للسطح الداخلى وقاع الطست ينبغى الإشارة إلى وجود نصين من الكتابة المحزوزة على القاعدة الخارجية يعتبران على جانب كبير من الأهمية ويقرءان على النحو التالى :

١ـ « برسم الطست خاناه العادلية »[١]

٢ـ « صاحبه الحسين بن محمد بن أحمد بن أمير المؤمنين سنة ١٠٨٩هـ»[٢] .

ثانيا :الزخارف الداخلية

يبدأ السطح الداخلى بشريط ضيق من زخارف الجدائل يليه شريط من الكتابة الكوفية التى تدور حول الحافة وتحتوى على اسماء وألقاب السلطان العادل أبى بكر فهى تقرأ على النحو التالى :ـ

«عز لمولانا السلطان الملك المالك العالم العامل المؤيد المظفر المنصور المجاهد المرابط سيف الدنيا والدين عضد الإسلام والمسلمين قامع الكفرة والمشركين قاتل المتمردين محى العدل فى العالمين ناصر الحق بالبراهين حامى ثغور بلاد المسلمين منصف المظلومين من الظالمين أبو اليتاما(اليتامى) والمساكين عماد الخلافة قسيم المملكة ركن الأمة ناصر الله فلك المعالى قطب السلاطين مهلك[٣] الملحدين

(١) الطست خاناه العادلية: راجع: حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف، ص ٢٤١-٢٤٢، Rice, The Oldest, PP. 339., Inlaid, P. 317-338.

(٢) تعتبر هذه الكتابة على درجة كبيرة من الأهمية حيث أنها تعطى اسم الذى امتلكها فى القرن السابع عشر وهو الأمير اليمنى الحسين بن محمد بن أحمد بن أمير المؤمنين ١٠٨٩هـ/ ١٦٧٨-١٦٧٩م إلا أن (Rice) قرأ هذا التاريخ على النحو التالى (١١٨٩هـ/ ١٧٧٥م) واعترض (Wiet) على هذه القراءة وأكد صحة القراءة القديمة ومن خلال الدراسة الميدانية للطست بمتحف اللوفر بباريس واتفق وقراءة (Wiet) راجع: Wiet G., Répretoire. XI, P. 116, Migeon G., Manuel. II, P. 51. Rice D.S., Inlaid. PP. 283-329.

(٣) قرأها Wiet، على هذا النحو «مملك»، راجع: Wiet G., Répretoire. XI, P. 116

مجمر المجاهدين مالك رقاب الأمم سلطان العرب والعجم بهلوان[1] الشام ملك العراق أوحد العصر المؤيد[2] حامى الثغور بالطعن فى الثغر أبو المنائح مصدق المدائح الملك العادل أبى بكر بن مولانا السلطان الملك الكامل أبى المعالى محمد بن أبى بكر بن آيوب عز نصره [3]» .

يلى الشريط السابق شريط أخر من الكتابات بالخط الكوفى ذات عبارات دعائية على أرضية نباتية يليه شريط عريض مزخرف برسوم تمثل مناظر الصيد المختلفة على أرضية قوام زخارفها فروع نباتية كثيفة وتتجلى فى تلك الرسوم الدقة والحيوية ولاسيما رسوم الخيل حيث صورها الفنان بأوضاع مختلفة تموج بالحركة حيث يظهر بعضها وهو يقفز والبعض الأخر يشاهد وكأنه ينحدر من محل مرتفع والبعض الأخر يتبع سائسه. أما الفرسان فهم فى حركة واضحة بعضهم يطلق سهمه من قوسه وآخر يمسك بطيور الصيد ،ومنهم من يحاول إن يصطاد غزالا، واثنان من الصيادين يحاولان طعن خنزير والمنظر العام يبدو وكأننا أمام معركة كما يلاحظ فى رسوم هذا الشريط وجود عمق مما يدل على ان الصانع كانت له الدراية بأصول الرسم ،وعلى العموم فإن الفنان كان موفقا إلى أبعد الحدود فى هذا الرسم[4]، وكذلك يلاحظ على هذا الشريط انه يقطع بواسطة عدد من الجامات الرباعية الفصوص التى تحتل مركز كل منها حلية مثمنة الشكل من الزخرفة المعروفة على شكل حرف (T) بينما تشغل المساحة المحيطة

---

(١) بهلوان الشام : بهلوان بمعنى ملك .وقد استعير فى الاسلام فاضيف الى بعض الالفاظ لتكوين ألقاب مركبة مثل « بهلوان الثغور» ،«بهلوان الروم والشام والارمن » . راجع : حسن الباشا، الالقاب ، ص ٢٢٧.

(٢) أضاف «صلاح العبيدى» كلمة «بنصره» على قراءة كل من (Wiet)، (Rice) فى عبارة «أوحد العصر المؤيد بنصره، ومن الدراسة التطبيقية بالمتحف اتفق مع قراءة (Wiet) راجع: Wiet G. Répretoire. XI. P. 116. Rice D.S., Inlaid. PP. 283-329، العبيدى، التحف المعدنية، ص ١٠٥ .

(٣) العادل أبى بكر :ـ هو السلطان الملك العادل سيف الدين ابو بكر بن الملك الكامل ناصر الدين ابو المعالى محمد بن السلطان الملك العادل سيف الدين ابو بكر محمد بن ايوب . راجع : ابن واصل ، مفرج الكروب ، ج ٣ ، ص ١١٠ـ ٢٧٠ ، المقريزى ، الخطط ، ج ٢ ، ص ٢٣٥ ـ٢٣٦ .، ابن تغرى بردي، النجوم ، ج ٦، ص ٣١٣ .

(٤) راجع : محمد عبدالعزيز مرزوق، الفن الاسلامى فى العصر الايوبى ،ص ٧٤ .

بها عناصر نباتية دقيقة، يلى هذا الشريط شريط ذو ارضية مختلفة تمثل مناظر الطرب والغناء والصيد وتظهر مناظر الصيد بطرق مختلفة حيث يظهر الصيد بطيور الصيد وآلاته(١).

اما مناظر الرقص والطرب فيمثلها شخصان فى كل جامة من جامات هذا الموضوع حيث يظهر أحدهما وهو يعزف على قيثارة والأخر على العود وفى الجامة الأخرى يظهر فيها شخصان أحدهما يعزف بالمزمار والأخر يضرب على الدف، أما الجامة الثالثة فيشاهد فيها امرأة تعزف على العود فى حين يقف بجوارها شخص يمسك كأسا(٢).

ثالثاً: القاع

اما قاع الطست فقد بليت زخارفه إلى درجة كبيرة ومع ذلك يمكن مشاهدة رسوم طيور الصيد على شريط يتخلله رسوم جامات لايمكن تمييز موضوعاتها نتيجة تساقط مادة التكفيت عليها ، يليه شريط عليه اثنى عشرة جامة يبدو ان رسومها تمثل الأبراج السماوية(٣).

ثالثاً - تحف الملك الصالح نجم الدين ايوب(٤)

الملك الصالح نجم الدين أيوب من السلاطين الذين اهتموا بالفنون والرياضة فمارس الرياضة وشيد لها الميادين، ومن الطريف ان تسجل مناظر الرياضة على

---

(١) راجع: Rice D.S. Inlaid, PP. 283-329.

(٢) عبدالعزيز صلاح ، المعادن الأيوبية، ص ١٢٦.

(٣) راجع: Rice D.S. Inlaid, PP. 283-329.

(٤) هو السلطان الملك الصالح نجم الدين ايوب بن السلطان الملك الكامل ناصر الدين محمد بن السلطان الملك العادل سيف الدين ابى بكر بن الامير نجم الدين ايوب بن شادى الايوبى سلطان الديار المصرية . استولى على قلعة الجبل فى يوم الاحد رابع عشر ذى القعدة وجلس على سرير الملك بها وكان قد خطب له قبل قدومه فضبط الامور وقام باعباء المملكة اتم قيام كما بنى قلعة الروضة وتحول من قلعة الجبل اليها وسكنها ومات بناحية المنصورة امام الفرنج فى يوم الاحد رابع عشر شعبان سنة سبع واربعين وستماية وكانت مدة سلطنته بعد اخيه تسع سنين وثمانية اشهر وعشرين يوما . راجع :- ابن واصل، مفرج الكروب ، ج ٥ ، ص ١٦٩ .، المقريزى ، الخطط ، ج ٢ ، ص ٢٣٦، بن تغرى بردى ، ج ٦ ، ص٣١٩ .، سعيد عاشور ، الايوبيون والمماليك فى مصر والشام ، دار النهضة العربية، ١٩٩٠، ص٢٦، Stevenson, the Crusaders in the East., P. 223.

منتجاته الفنية، ولقد وصل إلينا ثلاث طسوت معدنية تحمل أسمائه وألقابه بالإضافة إلى سيفه المحفوظ فى متحف طوبقاى سراى باستانبول ،وتوضيح ذلك على النحو التالى :

١ـ طست الصالح نجم الدين أيوب[١] بالقاهرة

المادة : طست من البرونز المكفت بالفضة

التأريخ : ٦٣٧-٦٤٧هـ/ ١٢٣٩-١٢٤٩م

المقاييس : القطر : ٤٨ سم ، الارتفاع : ٢٥ سم

الحفظ : متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم : ١٥٠٤٣

مكان الصناعة : القاهرة.

التوصيف الزخرفى :

يعتبر هذا الطست تحفة فنية لما بها من ثراء زخرفى متنوع ما بين الزخارف الكتابية والنباتية والهندسية ثم رسوم الكائنات الحية فى الحافة الداخلية على الرغم من ان الحافة الخارجية عارية من الزخارف.

أولا : زخارف القاع

تبدأ زخارف قاع طست الصالح أيوب من المنتصف برسم اسد تدور حوله ست دوائر ذات رسوم الفلك . يلى تلك الدائرة شريط من الكتابات بالخط الكوفى المورقة والتى نقشت على أرضية نباتية نص الكتابة كالآتى :ـ

« العز المقيم الدايم والعمر الطويل السالم والعيش الكريم الناعم والخير الجزيل القادم لصاحبه »[٢].

---

(١) راجع : Wafiyyah Izzi, An Ayyubid Basin of al-Salih Najam al-din, studies in Islamic Art and Architecture in honour of professor, K.A. C., Creswell, 1965, PP. 253-259.

(٢) راجع : Sarre F. and Martin F.R., Die Ausstellung. P. 147; wiet G., Catalogue général. P. 175, Répretoire. XI, P. 199, Rice D.S. Studies in Islamic Metalwork, I, *BSOAS*, XIV, 1952, P. 572.

ثم تنتهى زخارف القاع بشريط من الزخرفة التى تبدأ بعنصر الجدائل ثم تكون أشكال نباتية تنتهى بالورقة النباتية المدببة والتى ظهرت على كثير من التحف المعدنية الأيوبية[1].

ثانيا: زخارف الحافة الداخلية (لوحة ٢٣)

تتألف زخارف الحافة الداخلية من ثلاثة أشرطة أوسطها أعرضها كما يحيط به من أعلى ومن أسفل شريطان ضيقان .

١ـ الشريط الأوسط

يتضمن نصا كتابيا بخط النسخ يقطعه ست دوائر مفصصة تضم زخارف متنوعة لكائنات حية سوف يأتى شرحها فيما بعد، ويقرأ النص الكتابى كالآتى :ـ « عز لمولانا السلطان الملك / الصالح العالم العادل . المجاهد المرابط المثاغر / المؤيد المظفر المنصور نجم / الدنيا والدين سلطان ا / لإسلام والمسلمين ايوب بن محمد » .

اما زخارف هذا الشريط فعبارة عن ست جامات مفصصة تضم زخارف متنوعة لكائنات حية يمكن شرحها على النحو التالى :ـ

الجامة الأولى : تمثل فارسا فوق ظهر جواده ينظر إلى الخلف ويحمل فوق يده اليسرى طائر الباز أو الصقر والسيف فى يده اليمنى .

الجامة الثانية : تمثل فتاة راقصة فى حركات متنوعة وموسيقيين يعزفون على الدف[2] .

---

(١) ظهر عنصر الورقة النباتية المدببة على التحف المعدنية الأيوبية التالية:
- طست داود بن سلامة الموصلى، متحف الفنون الزخرفى بباريس.
- إبريق شجاع بن منعة الموصلى، المتحف البريطانى بلندن.

(٢) سعيد محمد مصيلحى ، أدوات وأوانى المطبخ ، ص ٣٥ـ٣٦ .

الجامة الثالثة : تمثل لاعب البولو[1] فوق ظهر جواده ناظرا إلى الأمام ويمسك عصا البولو فى يده اليمنى[2] (لوحة ٢٤).

الجامة الرابعة : يظهر على هذه الجامة منظر طرب وشراب حيث يصور شخصان جالسان يرتديان فوق رؤسهم العمائم وأحدهم يحيى الآخر برفع كأس شرابه.

الجامة الخامسة : تشبه الثالثة حيث تمثل لاعب البولو ولكنه ينظر إلى الخلف ويمسك عصا البولو بيده اليسرى.

الجامة السادسة : تضم شخصين جالسين ذى أرجل متقاطعة وأحدهما هو احد افراد الحاشية الذى يقدم الكأس لسيده وهو من مناظر البلاط المعروفة.

اما الشريطين الأعلى والأسفل فزخارفهما عبارة عن صفين من كلاب الصيد وحيواناته التى تظهر فى الصف العلوى فى حالة عدو خلف بعضها فى سرعة كما تظهر فى الصف الأسفل وقد استدار بعضها برأسه إلى الخلف بالإضافة إلى ظهور الحيوانات المجنحة[3]. كما يوجد على ظهر الطست كتابة بالخط النسخ نصها :ـ

« برسم طست خاناه الأمير سيف الدين أستاد دار العزيزى الناصرى »

يشير هذا النص إلى ان الطست صنع بالطشتخانة الخاصة بالأمير سيف الدين

(١) من المحتمل ان تكون صورة الفارس الذى يمارس لعبة البولو تمثل السلطان الصالح نجم الدين ايوب خاصة وان المصادر التاريخية تشير الى ان الصالح نجم الدين ايوب كان شغوفا بهذه اللعبة وشيد لها الميدان الصالح بأرض باب اللوق لممارستها وكذلك فان اسلوب الكتابة بالخط النسخى يتشابه والكتابة التى ظهرت على منشأته المعمارية . راجع : المقريزى ، الخطط ، ج ٢ ، ص ٣٢٥ ‎ . ، عبدالعزيز صلاح ، الرياضة وأدواتها، ص ٧٠ . ، منى بدر ، اثر الفن ، ٢٧٨ .

(٢) راجع : احمد عبدالرازق ، وسائل التسلية .، ص ١٠٥ ـ ١٠٩ .

(٣) وقد ظهر هذا الشريط من قبل على التحف المعدنية الايوبية الأتية :ـ

مبخرة الملك العادل الثاني، ابريق على بن عبد الله العلوى الموصلى ، ابريق الملك الناصر صلاح الدين، شمعدان ابى بكر بن حاج جلدك الموصلى ببوسطن ، شمعدان داود بن سلامة الموصلى بباريس ، شمعدان معهد العالم العربى بباريس ، طست الصالح ايوب بالفرير بواشنطن.

الذى عمل استادار السلطان الملك العزيز عماد الدين عثمان سلطان الديار المصرية[١].

٢ـ طست الصالح نجم الدين أيوب بواشنطن

المادة : طست من البرونز مكفت بالفضة

التأريخ : ٦٣٧-٦٤٧هـ/ ١١٣٩-١٢٤٩م

المقاييس : القطر : ٥٠سم، الارتفاع : ٢٣,٣ سم

الحفظ : متحف الفرير بواشنطن

مكان الصناعة : بلاد الشام

التوصيف الزخرفى : (لوحة ٢٥)

هذا الطست غنى بالزخارف التى تزينه من الداخل والخارج والتى تمتاز بتباينها واختلاف طبيعتها، فمنها الكتابات الكوفية و النسخية، والزخارف النباتية التى تنتهى هاماتها برؤوس آدمية ورؤوس الطيور والحيوانات كذلك يظهر عليها زخارف الحيوانات المتتابعة بالإضافة إلى المناظر التصويرية مثل مناظر لعبة البولو وأيضا المناظر المستمدة من الدين المسيحى مثل البشارة ومنظر السيدة العذراء تحمل السيد المسيح وتستمع إلى الملائكة وكذلك منظر السيد المسيح يُحْيي الموتى ثم منظردخول المسيح إلى أورشليم[٢].

---

(١) ولى السلطان الملك العزيز عماد الدين ابو الفتح عثمان سلطنة مصر فى حياة ابيه الملك الناصر صلاح الدين يوسف بشكل صورى ثم تسلطن بعد وفاته بشكل مستقل باتفاق الامراء واعيان الدولة بمصر، ومات ليلة العشرين من محرم سنة خمس وسبعين وخمسمائة عن سبع وعشرين سنة راجع: ابن واصل، مفرج الكروب، ج ٢، ص ٣، المقريزي، الخطط، ج٢، ٢٣٥، ابن تغرى بردي، النجوم ، ج ٦ ، ص ١٢٠ ـ ١٥٩ .

(٢) راجع : Aga Oglu M. About. P. 35, Laura T. Schneider, The Freer Canteen, PP. 137-156 Ranne A., christian, P. 55; Mayer L.A. further Comments on Mamluk Playing Cards,. Islamic Art and Archaeology collected Papers, Berlin, 1984, P. 1174, Atil E., and Others, Islamic, Metalwork, PP. 137-147; Baer E. Ayyubid Metalwork, PP. 24-49.

أولا : زخارف السطح الخارجي (لوحة ٢٦)

تنقسم زخارف هذا السطح إلى ثلاثة أشرطة أوسعها أوسطها حيث تبدأ الأشرطة من أسفل بشريط من الزخارف النباتية واللفائف التى تتكون من ورقة نباتية ثلاثية الفصوص تدور حولها أوراق نباتية أخرى فى شكل دائرى مكرر. يلى ذلك الشريط الأوسط حيث يبدأ بشريط ضيق عبارة عن خمس وعشرون من الحيوانات التى تعدو خلف بعضها البعض على مهاد نباتي ورسوم الحيوانات بها حركة وتناسق بديع قطع هذا الشريط اربعة جامات مفصصة شغلت برسوم لموسيقيين فى أوضاع مختلفة[١] على النحو التالى :-

الجامة الأولى : يظهر بها شخص جالس يلعب على العود .

الجامة الثانية : تزين برسم شخص يعزف بالناى .

الجامة الثالثة : يظهر عليها رسم شخص يعزف على القيثارة .

الجامة الرابعة : يظهر عليها رسم شخص يضرب على الدف[٢] .

يلى ذلك الشريط الأوسط الذى يحمل مناظر للعبة البولو فى أوضاع مختلفة حيث يظهر عدد من الفرسان الذين يمتطون صهوة جيادهم ويمسكون بالجوكان ويمارسون لعبة الكرة والصولجان (البولو) ويلاحظ فى رسوم الأشخاص وكذلك الجياد التنوع فى الحركات وتبادل المواقع من حيث قذف الكرة والعدو خلفها ثم النزاع على التقاطها[٣] .

يقطع هذا الشرط الزخرفى عدد من الجامات المفصصة التى شغلت بالرسوم النباتية وكذلك رسوم الجامات الأدمية وأيضا رؤوس الحيوانات والطيور فى شكل زخرفى .

---

(١) Atil E., and Others, Islamic Metalwork. P. 139.

(٢) راجع : .Ibid

(٣) راجع : عبد العزيز صلاح، المعادن الأيوبية، ص ١٣٣ .

يعلو الشريط السابق شريط آخر عريض شغل بالزخارف الكتابية بالخط الكوفى الهندسى على أرضية من الزخارف الهندسية ورسوم رؤوس الحيوانات والهامات الأدمية ورؤوس الطيور، والنص الكتابى كالآتى :-

« عز لمولا نا السلطان الملك / الصالح السيد الاجل العالم / العامل المجاهد المرابط / المؤيد المنصور نجم الدين / ايوب ابو محمد ابن ابى بكر ابن ايوب ».

قطع هذا الشريط الكتابى اربع جامات شغلت داخلها بمناظردينية مسيحية هى على النحو التالى :-

الجامة الأولى: تمثل منظر البشارة حيث تظهر السيدة العذراء تحمل الطفل وتستمع إلى اثنين من الملائكة.

الجامة الثانية : تمثل السيد المسيح يُحْيى الموتى بإذن الله.

الجامة الثالثة : تمثل منظر اخر للبشارة حيث يظهر جبريل يقترب من السيدة العذراء الجالسة على مقعد .

الجامة الرابعة : تمثل دخول السيد المسيح مدينة اورشليم .

ثم تنتهى الزخارف على السطح الخارجى بشريط ضيق على الحافة الخارجية من الزخرفة المجدولة التى شاعت على كثيرا من التحف المعدنية الآيوبية

ثانيا : توصيف السطح الداخلى

يبدأ السطح الداخلى من أعلى بشريطين ضيقين من الزخارف أولهما : يحمل زخارف الفروع النباتية التى تدور حول الحافة الداخلية للطست. أما الثانى: يحتوى على ٣٩ من الحيوانات التى تعدو خلف بعضها وطائر، والحيوانات فى هذا الشريط تشبه مثيلتها على السطح الخارجى[1].

(١) راجع : Atil E., and Others, Islamic Metalwork. P. 139

أسفلهما يوجد شريط عريض من الكتابات بالخط النسخ التى يقسمها خمسة جامات شغلت بزخارف من الفروع النباتية التى تحتوى على الهامات الأدمية بالإضافة إلى رؤوس الحيوانات التى تتشابه مع ما هو موجود على السطح الخارجى. أما النص الكتابى فهو كالأتى :- « عز لمولانا السلطان الملك الصالح السيد / الاجل العالم العامل المجاهد المرابط المؤيد . المظفر المنصور نجم الدنيا والدين ملك الاسلام و / المسلمين ابى الفتح ايوب ابن الملك الكامل ناصر الدنيا / والدين محمد ابن ابى بكر ابن ايوب خليل امير المؤمنين[1] عز نصره».

يليه شريط عريض أخر به صف من ٣٩ قسيس واقفين تحت أعمدة تحمل عقودا منفوخة زخرفت كوشات عقودها بزخارف هندسية متداخلة، أما الرسوم الأدمية تظهر فى كل حالة كل اثنين فى وضع المواجهة مع استثناء القسيس الأخير فيظهر منفردا ، كما يبدو الجميع عارى الرؤوس ويرتدون الملابس الطويلة الفضفاضة كما توجد أسفلهما شريط من الزخارف النباتية .

قاع الطست

يزخرف المنطقة المركزية جامة دائرية شغلت بزخارف نباتية عليها رسم اثنتى عشر شخصا عبارة عن رسوم آدمية محورة أما المنطقة الداخلية بها خمسة مجموعات منها ثلاثة تحمل رسوم أشخاص تحمل كؤوس الشراب ، وموسيقيين يعزفون على آلاتهم الموسيقية . اما المنطقة الخارجية فقد شغلت بزخارف نباتية

---

(١) خليل أمير المؤمنين : عرف هذا اللقب منذ الدولة الفاطمية ثم استعمل للملوك الأيوبيين منذ صلاح الدين الايوبى : فبعد ان خطب للعباسيين ارسل اليه الخليفة المستضئ الخلع والالوية ولقبه « بخليل امير المؤمنين » . كما استعمل هذا اللقب « للعادل » اثناء سلطنة صلاح الدين : فأطلق عليه فى نص بتاريخ سنة ٥٧٩ هـ /١١٨٣م على قلعة الجبل بالقاهرة ، ولما تسلطن العادل سنة ٦٠٤هـ/ ١٢٠٧م ارسل اليه الخليفة العباسى الناصر يقلده جميع البلاد التى فتحها ويخاطبه « بشاهنشاه ، ملك الملوك ، خليل امير المؤمنين » . كما اطلق ايضا على الملك الصالح ايوب فى نص بتاريخ سنة ٦٤١ هـ/ ١٢٤٣م على المدارس الصالحية ، وعلى الطست موضوع الدراسة وايضا اطلق على ابنه من شجر الدر اسم خليل . راجع : حسن الباشا ، الالقاب ، ص ٢٠٠ ـ ٢٠١ .

على شكل أشعة الشمس .كما توجد زخارف أوربية مضافة من القرن التاسع عشرعلى قاع الطست من الخارج(١) .

طست الملك الصالح نجم الدين أيوب

المادة : النحاس المكفت بالذهب و الفضة

التاريخ : ٦٣٧-٦٤٧هـ/ ١٢٣٩-١٢٤٩م

المقاييس : القطر ٤٦ سم ، الارتفاع : ٢٠. سم

الحفظ : Museum of the University of Michigan

مكان الصناعة : القاهرة(٢)

التوصيف الزخرفى

هذا الطست يشبه الإناء الواسع الكبير ذات القاعدة الدائرية .

أولا :توصيف السطح الخارجى

يزخرف السطح الخارجى أربعة أشرطة زخرفية متنوعة مع ملاحظة أن هذه الأشرطة فقدت كثيرا من تكفيتها فهى تبدأ من أعلى بشريط ضيق من الزخارف النباتية واللفائف تسير معها رسوم حيوانات ورؤوس الطيور ثم الشريط الثانى هو أوسع الأشرطة حيث يمثل شريط الكتابات وهذا الشريط قسم إلى ستة مناطق بواسطة ستة جامات .اما موضوعات هذه الجامات فرغم سقوط التكفيت عليها فيمكن مشاهدة الرسوم الآتية :

أولا :الجامات

الجامة الأولى : تمثل منظر صياد يمتطى صهوة الجواد ويمسك بيده سيفا كما يصطحب معه كلب الصيد .

---

(١) راجع : Atil E., and Others, Islamic Metalwork. P., 140

(٢) راجع : Grabar Oleg, Tow Pieces of Islamic Metalwoork at the University of Michigan, *ARS Orientalis*, Vol. IV, 1961, PP. 360-366.

الجامة الثانية : تمثل منظر صياد يمتطى صهوة الجواد ويمسك بيده سيفا كما يصطحب معه كلب الصيد[1].

الجامة الثالثة : تمثل منظر صياد يمتطى صهوة الجواد كما يجلس خلفه حيوان.

الجامة الرابعة : يظهر عليها منظر صياد يمتطى صهوة الجواد ويمسك بيده حربة يضرب بها حيوان.

الجامة الخامسة : يظهر عليها منظر صياد الذى يمتطى صهوة الجواد ويسير أسفل أقدام الجواد حيوان الصيد .

الجامة السادسة : يمثل منظر صياد يمتطى صهوة الجواد ويركب خلفه حيوان. ويلاحظ أن مناظر الصيد قد رسمت على أرضية نباتية وهندسية .

ثانيا: الكتابات

اتخذت الكتابات نفس الأشكال المستخدمة خلال العصر الأيوبى ورسمت كذلك فوق عناصر نباتية دقيقة أرابيسك شغلت جميع الأرضية بحيث لم تترك مكانا خاليا من الزخرفة حتى بين قوائم الحروف وتقرأ الكتابة على النحو التالى:

« عز لمولانا السلطان / الملك الصالح / العالم العادل / المؤيد المظفر المنصور نجم الدين / ابى الفتح ايوب ابن محمد ا / بن ابى بكر ابن ايوب عز نصره »[2].

الشريط الثالث

أسفل الشريط الكتابى وهو شريط ضيق يشبه الشريط الذى يعلو الشريط الكتابى ويحتوى على زخرفة نباتية ولفائف ولكن بدون ظهور مناظر الحيوانات السابقة.

---

(١) Ibid

(٢) يلاحظ من خلال مقارنة هذا النص مع النصوص الاخرى التى وردت على طسوت الصالح نجم الدين ايوب اختفاء لقب « خليل امير المؤمنين ».

الشريط الرابع والأخير :

يحتوى على زخارف أرابيسك وعناصر اللفائف النباتية المتداخلة التى تدور حول نفسها فى محورين الأول : ينتهى بورقة نباتية ثلاثية الفصوص ، والثانى : ينتهى برووس الحيوانات .[1]

كما يوجد على سطح الطست الخارجى اربعة نصوص محزوزة ومضافة على فترات لاحقة يمكن قراءتهم على النحو التالى :

١ ـ « برسم دار مختار الرشيدى»

٢ ـ « برسم الطشتخانة الملكية المنصورية »[2]

ويمكن قراءة النصين الآخرين على النحو التالى :ـ

٣ ـ «برسم دار صفوان»

٤ ـ « قاعة التربة »[3].

ويزخرف السطح الداخلى زخارف متنوعة نباتية ورسوم آدمية ورسوم الحيوانات ورؤوسها، فيلاحظ فى القاع وجود جامة كبيرة شغل داخلها بالرسوم الادمية والحيوانية فى وضعيات مختلفة يحاط بهذه الجامة شريط من زخارف الارابيسك كما يزخرف الجدار الداخلى زخارف متنوعة تشبه مثيلتها بالقاع [4].

---

(١) راجع : Grabar O., Tow Pieces, PP. 360-365.

(٢) سبق تناول كلمة « الطستخانة » اما عن كلمتى « الملكية المنصورية » فالملاحظ انه يوجد عدد من امراء وسلاطين الدولة الايوبية حملوا هذه الالقاب فى مصر واليمن ، كما حمل بعض الامراء والسلاطين فى عصر المماليك نفس الالقاب منهم على سبيل المثال كل من « قلاوون » ، « لاجين » . ولعل المقصود فى هذا النص بالملك المنصور هو : الملك المنصور نجم الدين ايوب بن محمد بن ابى بكر ابن ايوب . راجع : المقريزى ، الخطط ، ج ٢ ، ص ٢٣٦ . ، السلوك جـ١ ق ٢ ص ٣٢٢، حاشية ص ٢٥٠ . ، ابن تغرى بردى ، ج ٦ ، ص ٣١٩ . ، سعيد عاشور، الأيوبيون والمماليك، ص ٢٦.
Stevenson, the Crusaders in the East, P. 223.

(٣) راجع : Grabar O. Tow Pieces. PP. 360-365.

(٤) Ibid.

٤ ـ صينية السلطان الملك الصالح نجم الدين ايوب

المادة : النحاس المكفت بالفضة

التاريخ : بداية ٦٣٧ ـ ٦٤٧ هـ/ ١٢٣٩ـ١٢٤٩ م .

المقاييس : الارتفاع ٩,٥-٩,٦سم ، القطر ٤٦,٣ - ٤٧,٢ سم .

الحفظ : متحف اللوفر رقم MAO 360

مكان الصناعة : القاهرة(١)

التوصيف : أولا السطح الخارجى (لوحة ٢٧)

صينية الصالح نجم الدين أيوب مصنوعة من النحاس المكفت بالفضة وتبدأ زخارفها من الحافة الخارجية للسطح الداخلى حيث يظهر عليها شريط من الكتابة بالخط الكوفى نصها :-

« العز الدائم العمر الطويل السالم العيش الهنى(٢) الناعم السعد الجديد الخادم النافذ الجد الصاعد الدهر المساعد السعادة الكاملة الد (و) لة الباقية النعمة الدائمة البقا لصاحبه / العزالدائم العمر الطويل السالم والبقا (ء) لصاحبه / العز الدائم العمر الطويل السالم والعيش الهنى الناعم السعد الجديد الخادم الخير الكثير القادم الأمر النافذ الجد الصاعد الدهر المساعد السعادة الكاملة الدولة الباقية النعمة الدائمة (البا)(٣) لصاحبه / العز الدائم العز الدائم العمر الطويل السالم العيش الهنى الناعم السعد الجديد الخادم الخير الكثير القادمْ الآمر النافذ الجد الصاعد الدهر المساعد السعادم (ة)(٤) الكاملة الد (و) لة الباقية النعمة الدائمة» .

---

(١) راجع: Wiet G., Catalogue général., P.175, Répretoire., XI, P. 199, Sarre F. and Martin, Die Ausstellung. P. 147, Rice D.S. Studies, *BSOAS*, XIV, P. 572, Wafiyyah Izzi, An Ayyubid, PP. 253-259.

(٢) قرأها أحد الباحثين خطأ (الهى) ومن خلال الدراسة التطبيقية للقطعة تم تصحيح الكلمة، راجع: Wiet G., Inscriptions mobiliéres I'Egypte Musulmane, *JA*, 1958. PP. 239-240, Arts de I'Islam, P. 104.

(٣) يرجح أنها كلمة «البقا » (البقاء) مع سقوط حرف «القاف» وهذا السقوط ظهر فى مواضع أخرى على نفس الشريط الكتابى مثل كلمة «الدولة» التى كتبت بهذا الشكل «الدلة» .

(٤) كتبت نهاية كلمة «السعادة» خطأ حيث أضيف لنهاية الكلمة حرف «الميم » بدلا من حرف «التاء المربوطة». المؤلف من خلال الدراسة التطبيقية بمتحف اللوفر بباريس .

يلى الشريط الكتابى السابق شريط كتابى أخر من الكتابة النسخية نصه كالآتى :

« عز لمولانا السلطان الملك / الصالح العالم العادل / المجاهد المرابط المثاغر الغازى / المؤيد المظفر المنصور نجم ا / لدنيا والدين سلطان الاسلا / م والمسلمين قامع الكفرة والشركة / قاهر الخوارج والمتمردين محى العد / ل فى العالمين جابر الضعفا والمسا / كين غياث الآنام معين الامام / سلطان العرب والعجم ابو الفتح / ايوب بن السلطان الملك ا / لكامل ناصر الدين محمد بن ابى بكر بن ايوب »[1] (لوحة ٢٨)

يلى الشريط السابق شريط من الزخارف النباتية التى تشتمل على وحدة نباتية من الورقة النباتية الثلاثية الفصوص المدبة والمكررة فى شكل متناسق تدور حول الصينية وقد ظهر هذا العنصر من قبل على العديد من التحف المعدنية الايوبية . يلى ذلك شريط ضيق به زخارف حبيبات دقيقة تذكر بزخرفة حبات اللؤلؤ الساسانية يليه شريط من الكتابات الكوفية التى تشتمل على عبارات دعائية تشبه الشريط الأول ولكن فقد معظم تكفيته. يليه شريط ضيق آخر من حبات اللؤلؤ الساسانية. ثم يليه شريط عريض به اثنى عشرة جامة بها زخارف رسوم آدمية فى أوضاع مختلفة وأيضا سقط معظم التكفيت بها فظهرت الصعوبة فى تتبع هذه المناظر وبالرغم من هذا فيمكن أن نرى مناظر الصيد والطرب والموسيقى على نحو :

- منظر صياد يمتطى صهوة الجواد ويصطحب معه الباز.
- منظر شخصيتين فى أوضاع راقصة.

يلى ذلك شريط ضيق آخر من حبات اللؤلؤ الساسانية . يليه شريط ضيق من الكتابات الكوفية على أرضية نباتية سقط التكفيت به. ثم يلى ذلك شريط

---

(١) يتشابه هذا النص مع النصوص التى وردت على التحف المعدنية الاخرى التى تنسب الى الملك الصالح نجم الدين ايوب. راجع :ـ المقريزى، الخطط، ج٢، ص ٢٣٦، المقريزى، السلوك جـ١ ق ٢ ص٣٢٢، حاشية ص ٢٥، بن تغرى بردى ، ج٦، ص ٣١٩، سعيد عاشور، الايوبيون والمماليك فى مصر والشام، دار النهضة العربية، ١٩٩٠، ص ٢٦. Stevenson, the Crusaders in the East, P. 223.

آخر من حبات اللؤلؤ الساسانية ثم ينتهى إلى مركز الصينية الذى شغل بالزخرفة النباتية المتشابكة والمتداخلة فى تناسق جميل .

اما السطح الخارجى للصينية فهو خالى من أى زخرفة[1] .

رابعاً : تحف الملك الأشرف موسى[2]

كأس ذات جامات برسوم الصيد ينسب إلى الملك الأشرف موسى

المادة : النحاس المكفت بالفضة

التأريخ : ٦٢٦ ـ ٦٣٥ هـ / ١٢٢٨ ـ ١٢٣٧ م.

الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس رقم : Chabouillet No: 3192

المقاييس : الارتفاع : ١٨سم ، القطر : ١٦سم ، السمك : ٤ مليمتر

مكان الصناعة : دمشق [3] .

التوصيف الزخرفى :

تنقسم هذه التحفة إلى ثلاث أجزاء

١ - القاعدة. ٢ - الحامل . ٣ - الكوب.

أولا : القاعدة

تبدأ من أسفل بشريط كتابى من خط النسخ على أرضية نباتية يدور حول القاعدة وتقسمه أربعة دوائر شغل بداخلها نص كتابى يحمل أسماء وألقاب «الملك الأشرف» ويقرأ النص على النحو التالى :

---

(١) من خلال الدراسة التطبيقية بمتحف اللوفر .

(٢) الملك الأشرف موسى، الذى حكم فى ديار بكر (٦٠٨-٦٢٨هـ/ ١٢١٠ - ١٢٣٠) وفى دمشق (٦٢٦-٦٣٥هـ / ١٢٢٨ - ١٢٣٧) وكان من ألقابه الملكى الأشرف توفى سنة ٦٣٥هـ/ ١٢٣٧م. راجع: المقريزى، السلوك، ق١-٢ ج١ حوادث ٦٢٠، ص ٢٥٠.

(٣) راجع : Migeon, G. Les cuivres Arabes, *Gazette de beaux-art*, dcembre, 1899, pp. 471-472.

« الملك الاشرف المالكى العالمى . الملك الاشرف المالكى العالمى . الملك الاشرف المالكى العالمى. الملك الاشرف المالكى العالمى »[1] .

ثانيا :الحامل

يلى منطقة التحول إلى الحامل الذى شغلت بزخرفة بسيطة عبارة عن عنصر الجدائل حيث تبدأ الزخارف على الحامل من أسفل على النحو التالى :

الشريط الأول

شغل بزخرفة نباتية من فروع وأوراق نباتية .

الشريط الأوسط

وهو أوسعها وقد شغل بكتابة بخط النسخ على أرضية نباتية نصها :-

« الملكى الأشرفى / المالكى ا / » .

كما شغلت الدائرتين على هذا الشريط بزخرفة نباتية .

الشريط الثالث

شغل بزخارف نباتية ثم ينتهى الحامل بزخارف هندسية على منطقة البروز .

ثالثا :الكوب (لوحة ٢٩)

تبدأ زخرفة الكوب بشريط من الزخارف النباتية الدقيقة ارابيسك تنتهى بفصوص متوازية فى شكل متناسق ، يلى ذلك شريط من الزخارف الحيوانية بعضها يسير فى تتابع والبعض الآخر ذات وجوه آدمية وأيضا تظهر الحيوانات المجنحة ذات الوجوه الآدمية .

يلى ذلك أعرض الأشرطة على هذه التحفة التى تحمل رسوم الصيد فى جامات زخارفها على النحو التالى :

الجامة الأولى : يظهر عليها رسم صياد يمتطى صهوة جواده ويرافقه على زراعه الأيسر طائر الباز كما يصطحبه كلب الصيد الذى يسير أسفل قدميه وقد رسم المنظر على أرضية نباتية .

---

(١) من خلال الدراسة التطبيقية بالمكتبة الأهلية بباريس.

الجامة الثانية : يظهر عليها رسم صياد يمتطى صهوة جواده ويرافقه كلب الصيد بجواره على ظهر الجواد وقد رسم المنظر على أرضية نباتية .

الجامة الثالثة : يظهر عليها رسم صياد يمتطى صهوة جواده ويمسك بيده اليسرى عصا طويلة كما يظهر بجواره الأرنب وقد رسم المنظر على أرضية نباتية .

الجامة الرابعة : يظهر عليها رسم صياد يمتطى صهوة جواده ويمسك بالقوس والسهم حيث شد قوسه وصوبه إلى الأمام وقد رسم المنظر على أرضية نباتية .

الجامة الخامسة : يظهر عليها رسم صياد يمتطى صهوة جواده و حيوان خرافى بجواره على ظهر الجواد حيث يظهر بوجه آدمى وبجسم أسد وقد رسم المنظر على أرضية نباتية .

الجامة السادسة : هى الجزء المكسور من القطعة ولا يظهر عليها سوى أرجل الحصان وجزء صغير من جسمه وكذلك أطراف أقدام الصياد التى يمتطيه ومن الواضح أنها تتشابه مع الجامات السابقة من حيث وجود منظر الصيد.(لوحة ٣٠).

يلى هذا الشريط شريط من الكتابة الزخرفية على هيئة رسوم آدمية لراقصين فى أوضاع مختلفة أما الكتابة فهى كتابة دعائية نصها كالأتى :ـ

« السعادة الكاملة / العز الدائم السعد / الاقبال البقا(ء) لصحبه (لصاحبه) » الدولة النامية السلامة ه السعادة الكاملة »[(١)].

خامساً : تحف السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف

يعد الناصر صلاح الدين يوسف من ملوك بنى أيوب الذين نالوا الفنون برعايتهم واهتمامهم ولقد وصل إلينا من التحف المنسوبة إليه والتى حملت أسمائه وألقابه ومنها ما يلى :

---

(١) راجع : عبدالعزيز صلاح، المعادن الأيوبية فى مصر والشام، ص ١٦١ .

١ـ ابريق باسم السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف(١)

المادة : النحاس الأصفر المكفت بالفضة

التاريخ : ٦٥٧هـ / ١٢٥٨م

المقاييس : القطر ١٧,٥سم ، الارتفاع ٣٣,٨سم

الحفظ : متحف اللوفر سجل رقم : ٧٤٢٨

مكان الصناعة : دمشق

التوصيف الزخرفى (لوحة ٣٠)

إبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة يزدان بزخارف وكتابات مكفتة وجسمه به تضليع وكذلك فهو يشبه فى شكله العام الأباريق التى صنعت فى العصر الأيوبى من حيث أنه يتكون من الرقبة والبدن والقاعدة.

أولا: الرقبة

يوجد على رقبة الإبريق عدد من الأشرطة الأفقية ذات الزخارف المختلفة فهى تبدأ فى الشريط الأول والذى يحيط بالفوهة على كتابة بالخط الكوفى على أرضية نباتية وهى عبارات دعائية(٢).

يلى هذا الشريط شريط عريض مكون من ثلاث أشرطة اثنين ضيقين يحتويان على زخارف نباتية ولفائف يحصران شريطا وسطا أوسع من الأخرين يحتوى على كتابة بالخط الهندسى، ويلى ذلك منطقة بروز مزخرفة بعنصر الجدائل ثم تنتهى زخارف الرقبة بأهم الأشرطة وهو شريط من الكتابة النسخية

---

(١) السلطان الملك أبى المظفر يوسف بن الملك العزيز محمد بن غازى : هو صاحب دمشق ويذكر ابن العماد الحنبلى أنه فى سنة ٦٤٦هـ / ١٢٤٨م فتح له عسكره حمص ثم ملك دمشق ٦٤٨هـ/ ١٢٥٠م، وتوفى فى شوال سنة ٦٥٩هـ/ ١٢٦٠ م. راجع :ـ العماد الحنبلى ، شذرات الذهب ، ج ٥، حوادث ص ٢٩٩ .، زامباور ، معجم الانساب والاسرات الحاكمة فى التاريخ الاسلامى ، دار الرائد العربى بيروت ، ١٩٨٠م ، ص ١٥١ .

(٢) راجع : Migeon G. Nanuel, II,P. 58, L'Islam dans les Collections nationales, 1977, P. 14, Rice d.S. Inlaid. P. 229.

الغير محددة وعلى خلفية عارية من الزخرفة وتتضمن هذه الكتابة اسم الصانع وتاريخ ومكان صناعة الإبريق، ونص الكتابة كالآتى :ـ

«نقش حسين ابن محمد الموصلى بدمشق المحروسة سنة سبع وخمسين وستماية [1]».

ثانيا : البدن

يزدان البدن بعدد من الأشرطة الأفقية ذات الزخارف المختلفة بعضها عريض والبعض الأخر ضيق وتشتمل على عناصر نباتية وكتابية وحيوانية فهى كالأتى :

الشريط الأول : وهو يحيط بأسفل رقبة الإبريق ويضم زخارف نباتية .

الشريط الثانى : يحتوى على رسوم حيوانات مختلفة بعضها مجنح وبعضها الأخر غير مجنح وتسير باتجاه واحد من اليمين إلى اليسار على أرضية نباتية حلزونية الشكل .

الشريط الثالث : زخارفه عبارة عن شريط عريض من الكتابة النسخية وهى بارزة على أرضية ذات زخارف نباتية تتضمن اسم احد سلاطين بنى أيوب الذين حكموا مدينة دمشق .

ونص الكتابة كالأتى :

«عز لمولانا السلطان الملك الناصر العالم العادل المجاهد صلاح الدنيا والدين ابى المظفر يوسف بن الملك العزيز محمد بن غازى».

يحيط بشريط الكتابة السابق الشريط الرابع وهو يشبه الشريط الذى يعلو الشريط الكتابى فهو عبارة عن حيوانات تعدو خلف بعضها البعض .

الشريط الخامس : يحتوى على عدد من جامات ثمانية الفصوص غير متصلة مع بعضها البعض تملؤها الزخارف العربية الدقيقة (الأرابيسك) على أرضية خالية من كل زخرفة بين كل جامتين من تلك الجامات من أعلى وأسفل عنصرا زخرفيا نباتيا بسيطا.

---

(١) قرأ (Berchem) التأريخ على هذه القطعة على النحو التالى:
«سنة تسع وخمسين وستماية» - راجع : Berchem M.V., Notes., P. 22.

يلى هذا الشريط شريط أخر من زخارف الحيوانات التى تعدو خلف بعضها. ثم تنتهى الأشرطة بشريط من الزخرفة النباتية التى تتألف من عنصر واحدا يتكرر حول هذا الشريط فى شكل رائع[1].

وكذلك يوجد على من البدن كل من المقبض والصنبور .

أولا: المقبض

تزينه أشرطة تضم بعضها زخارف نباتية والبعض الأخر خطوطا مضفورة

ثانيا: الصنبور

تزينه عدد من الأشرطة تحتوى على كتابات بالخط النسخ تقرأ عليه كتابة قريبة من كتف البدن نصها كالأتى :-

« العز الدائم والأقبال الزائد »

يليه شريط علوى نصه كالأتى :

« عز لمولانا السلطان العادل »

اما قاعدة الإبريق فهى الأخرى مضلعة الشكل عليها شريط يحتوى على كتابة بالخط الكوفى ذات خلفية نباتية وهى عبارات دعائية يمكن قراءتها على النحو التالى :

«العز الدائم ه العمر الخالد ه البقا »

كما يلاحظ على ظهر القاعدة حلية زخرفية عبارة عن شكل ترس ثابت على ظهر هذه القاعدة[2].

(١) راجع : ، العبيدي، التحف المعدنية ، ص١١٩.

(٢) الباحث من خلال الدراسة التطبيقية بمتحف اللوفر بباريس .

٢ـ زهرية باسم السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف

المادة : النحاس المكفت بالفضة

التاريخ : ٦٣٥ ـ ٦٥٩ هـ / ١٢٣٧ - ١٢٦٠م

المقاييس : الارتفاع ٤٠ سم

الحفظ : متحف اللوفر بباريس رقم : ٤٠٩٠

مكان الصناعة : دمشق[١]

التوصيف الزخرفى (لوحة ٣٢)

تبدأ العناصر الزخرفية بشريط ضيق من الزخرفة النباتية التى تسير فى شكل لفائف نباتية ثم شريط ضيق يشكل منطقة بروز يليه الرقبة التى شغلت بشريط عريض من الكتابة النسخية على أرضية نباتية .

نص هذه الكتابة كالآتى :-

(عز لمولانا السلطان الملك الناصر صلاح الدنيا و الدين)[٢].

وهذا الشريط الكتابى محصور بين شريطين ضيقين من الزخرفة النباتية التى على هيئة ورقة نباتية وفروع ، ثم يلى ذلك منطقة بروز تنتهى عندها الرقبه ويبدأ بدن الزهرية الذى شغل بأشرطة كتابية ونباتية ورسوم جامات بداخلها مناظر عديدة و هى تبدأ كالآتى :-

يبدأ البدن بشريط من الكتابة النسخية على أرضية نباتية نصه كالآتى :-

(العز الدائم وا . لاقبال الشامل . والنصر والبقا (ء) وا . لتائيد والراحة وا . لرحمة والظفر بالاعدا (ء) . والعافية ابدا لصاحبه)[٣].

---

(١) راجع : Migeon G. Manuel. II, P. 58, L'Islam dans les Collections nationales, 1977, P. 14; Rice D.S. Inlaid., P. 229.

(٢) عبدالعزيز مرزوق ، الفن الاسلامى فى العصر الايوبى ، ص ١١١ .

(٣) قرأ أحد الباحثين هذا النص بالشكل السابق سوى كلمة «الرحمة » فقد قرأها «الرحم » وأهمل مؤخرتها على أنها حرف «الواو » للكلمة المضافة ،وبمراجعة النص على القطعة يلاحظ حرف « الواو »بوضوح يسبقه حرف « التاء المربوطة » لكلمة « الرحم » راجع : Arts de I'Islam, P. 103.

يلى الشريط الكتابى السابق شريط زخرفى مكون من ست جامات ثمانية على أرضية نباتية ولفائف ،وهذا الشريط محصور بين شريطين ضيقين من حبات اللؤلؤ الساسانية[1] .

وصف الجامات :

الجامة الأولى : يظهر فيها فارس يمتطى جواده ويمسك سيف يهوى به على رأس حيوان بينما يقف خلفه طائر الصيد الذى يرافقه فى رحلاته وقد رسم هذا المنظر على أرضية نباتية .

الجامة الثانية: يظهر فيها اثنان يمارسان رياضة المبارزة[2] حيث يظهر كل منهما وقد أمسك بالسيف والترس ورسما فى وضع المواجهة فى حين يظهر طائر وهو يحلق فوق رؤوسهما ، والمنظر به حركة ورسم على أرضية نباتية .

الجامة الثالثة : تمثل منظر صيد حيث يظهر فيها فارس وقد امتطى صهوة الجواد وامسك برمح طويل وهو يطارد حيوان يحاول الفرار فى حين يظهر وقد اقترب منه وصوب تجاهه رمحه، ويلاحظ أن طائر الصيد يرافقه ويحلق خلف رأسه كما يظهر على هذا المنظر حيوان الصيد الذى يجلس خلف الصياد ،وقد رسم على أرضية نباتية. (لوحة ٣٣)

الجامة الرابعة : تمثل منظر صيد حيث يظهر فيها فارس يمسك بالقوس والسهم ويهاجم حيوانا كما يظهر الحيوان وقد استعد للمعركة .

الجامة الخامسة : تشبه الجامة الثالثة.

الجامة السادسة : تشبه الجامة الأولى.

يلى هذا الشريط شريطا من الكتابة الكوفية الذى يسير على أرضية نباتية

---

(١) وهذه الارضية تشبه مثيلتها الموجودة على ابريقه بمتحف اللوفر . راجع : - ص ٨٢ ـ ٨٥

(٢) تختلف رياضة المبارزة عن لعبة التحطيب حيث تسمى لعبة التحطيب لانها تلعب بالحطب او العصى الغليظة وتسميها العرب اللبخة والجريدة وعن تاريخها وقواعدها الاساسية والتحف التطبيقية الاسلامية، وأهم الفروق بينها وبين ألعاب الفروسية بصفة عامة ورياضة المبارزة بصفة خاصة . راجع :- عبد العزيز صلاح ، الرياضة وأدواتها ، ١٩٩٣ م ص ٧٦ .

كثيفة مما تجعل قراءة هذا النص من الصعوبة بمكان بسبب سقوط التكفيت من عليها ، يقرأ منها:

(العز الدائم[1] و العمر السالم و . الخير القادم والصاعد والاقبال (٢). والسلامة العالية و الراحة والدرجة). (لوحة ٣٤)

ثم نصل إلى منتصف بدن الزهرية الذى يميز بمنطقة بروز شغل أوسطها بزخرفة نباتية على هيئة اللفائف .يبدأ الجزء الأسفل على سطح البدن بشريط من الكتابة بخط النسخ على أرضية نباتية تحتوى على اسم السلطان أبى المظفر يوسف بن الملك العزيز نفسه كالآتى :-

« عز لمولانا السلطان الملك الاعظم الملك الناصر . العالم العادل المؤيد المظفر المنصور المجاهد المرا . بط صلاح الدنيا والدين ركن الاسلام والمسلمين ناصر الحق با . لبراهين محى العدل فى العالمين ابى المظفر يوسف بن السلطان الملك العزيز. »[2] (لوحة ٣٥)

يلى ذلك شريط عريض عليه أربع جامات من إثنى عشر فصا بينها زخرفة نباتية عبارة عن أنصاف اوراق نباتية تشبه الموجودة على إبريقه .

وصف الجامات:

الجامة الاولى : يظهر عليها منظر لاثنين من الصيادين حيث يظهر احدهم وهو يمتطى صهوة الجواد ويمسك بالقوس والسهم ويوجهه نحو حيوان يحاول الفرار فى حين يظهر الاخر وهو يقترب من الفريسة التى تظهر على هيئة الجمل محاولا الإمساك بها والمنظر به من الحركة والحيوية ما يتفق مع هذا المنظر حيث تظهر الحيوانات وكذلك الطيور فى حالة من الفزع والهلع والاضطراب.

الجامة الثانية : يظهر فيها اثنان من الصيادين يمسك كل منهما بالقوس والسهم ويصوباه نحو الحيوانات المحيطة بهم كما يرافقهما كلاب الصيد وطيور الصيد وقد صور المنظر على أرضية نباتية.

---

(١) قرأها أحد الباحثين «الضاخم» راجع : Art de L'Islam P. 103.

(٢) راجع : عبدالعزيز صلاح، المعادن الأيوبية ، ص ١٥٧.

الجامة الثالثة : يظهر فيها اثنان من الصيادين وقد امتطيا صهوة جوادهما وبدأ احدهما الذى يمسك بحربته الطويلة ويطعن بها حيوان قد اقترب منه فى حين التفت إليه الحيوان فى نفس الوقت الذى يحاول الفرار ،ويلاحظ هنا منظر الحصان الذى يزيد فى سرعته وكأنه يشارك هو الآخر بدور فى عملية الصيد ، بينما يظهر الأخر وهو يمسك بالقوس والسهم ويصوبه نحوحيوان آخر على مقربة منه ثم ظهر كذلك طيور الصيد المختلفة التى تلعب دورا كبيرا فى هذه الأحداث ورسم المنظر على أرضية نباتية .

الجامة الرابعة : يظهر فيها منظر صيد حيث يبدو الصياد وقد امتطى صهوة الجواد وأمسك برمحه وصوبه نحو حيوان الذى يحاول الفرار فى نفس الوقت الذى يقف فيه صياد أخر وقد أمسك بقوسه ورمحه واتجه نحو أسد مصوبا سهمه إليه، وكذلك يظهر حيوان الصيد وهو يتابع الموقف وينتظر إشارة البدء .

واخيرا تنتهى زخارف هذه الزهرية بشريط من الكتابة النسخية على أرضية نباتية متشابكة تحتوى على عبارات دعائية مثل :

« السعد الجديد الخادم . . . »

وأيضا يلاحظ على ظهر القاعدة الخارجية كتابة نصها :-

(برسم شربخانة الملك الظاهر)[١]

(١) هذه الكتابة مضافة بالحز وتشير الى السلطان المملوكى « بيبرس» الذى خلف فى الحكم سلاطين الايوبيين فى مصر وسوريا. والسلطان بيبرس : هو السلطان الملك القاهر ثم الظاهر ركن الدين ابو الفتوح بيبرس ابن عبدالله البندقدارى الصالحى النجمى الايوبى التركى ، سلطان الديار المصرية والبلاد الشامية والاقطار الحجازية، وهو الرابع من ملوك الترك ،وبيبرس معناه باللغة التركية : امير فهد . راجع : ابن تغرى بردي، النجوم ، ج ٧ ، ص ٩٤. ، المقريزى، الخطط، ج٢، ص ٢٣٨، Migeon G., Manuel II, PP. 56-58.

ثالثا : تحف معدنية بأسماء الصناع وتوقيعاتهم

يمكن من خلال الاشارات البسيطة التى وردت فى ثنايا بعض الابحاث والمراجع بالإضافة إلى دراسة التحف المعدنية الأيوبية ومعرفة الأساليب الصناعية والزخرفية وكذلك توقيعات الصناع من التعرف على هؤلاء الصناع الذين عاشوا فى كنف ملوك وسلاطين بنى أيوب .

ومن الجدير بالذكر ان العصر الأيوبى شهد عدد من الصناع المواصلة الذين نزحوا إلى اراضى الدولة الأيوبية حيث برزوا فى مجال صناعة التحف المعدنية وتكفيتها بالذهب والفضة و صاروا فى هذه الصناعة على نفس الاساليب الفنية والطرق الصناعية التى ألفوها فى موطنهم الاصلى بالإضافة إلى انهم ظلوا محتفظين بنسبتهم إلى مدينتهم الاولى . ومن اشهر هؤلاء الصناع مايلى :

١ـ احمد بن عمر المعروف بالذكى النقاش

٢ـ ابو بكر بن الحاج جلدك

٣ـ عمر بن الحاج جلدك

٤ ـ قاسم بن على

٥ـ داود بن سلامة

٦ ـ اياس

٧ـ اسماعيل بن ورد

٨ ـ ابو القاسم بن سعيد بن محمد الاسعردى

اولا : أحمد بن عمر المعروف بالذكى النقاش

من الاساتذة البارعين فى النقش، ويرجح أنه عاش فى بداية القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى ولقد تخرج على يده عدة نقاشين منهم أبو بكر ابن الحاج جلدك وأخوه عمر اللذان كانا ينقشان اليه بعد إجازاتهما كما كانا يكتبان على ما ينقشانه من تحف انهما أخذا عن أحمد بن عمر الذكى النقاش(١) وقد اشتهر أحمد بن عمر الذكى النقاش بالاعمال التالية :

(١) راجع : العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ٤٠، ٤٥ ،. سعيد الديوه جى ، اعلام صناع المواصلة ، ص ٨٨ـ٨٩ ،. زكى حسن ، فنون الاسلام ، ص ٥٤٤.

إبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة مؤرخ فى سنة: ٦٢٠ هـ / ١٢٢٣م[١]. و طست الملك العادل أبى بكر مؤرخ فى : ٦٣٥ ـ ٦٣٧هـ/ ١٢٣٨ـ ١٢٤٠م[٢]. وإبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة مؤرخ فى سنة : ٦٤٠ هـ/ ١٢٤٢م[٣].

١ ـ إبريق أحمد الذكى النقاش الموصلى

المادة : النحاس الأصفر المكفت بالفضة

التاريخ : ٦٢٠ هـ/ ١٢٢٣م

المقاييس : الارتفاع : ٣٦,٥ سم

التوقيع : أحمد الذكى النقاش الموصلى

مكان الصناعة : مصر أو بلاد الشام[٤]

التوصيف الزخرفى (لوحة ٣٦)

يتألف شكل الإبريق العام من بدن كروى له قاعدة مستديرة ومقبض يخرج من كتف البدن ويتجه إلى أعلى ثم ينحنى نحو الداخل حيث يتصل بالجزء العلوى من الرقبة كما يحلى من أعلى بأكرة دائرية الشكل، ورقبة الإبريق عبارة عن أنبوبة تضيق قليلا عند اتصالها ببدن الإبريق، وكذلك الصنبور عبارة عن قناة تخرج من كتف البدن بصورة مستقيمة.

---

(١) محفوظ : متحف كليفلاند Cleveland Museum of Art.

(٢) سبق تناوله فى تحف السلاطين وجاء توقيعه « عمل احمد بن عمر المعروف بالذكى النقاش». محفوظ فى متحف اللوفر رقم ٥٩٩١. راجع : Arabesque et Jardins de Paris, P. 239, Haywork, Gallery, the Arts of Islam, 1976, P. 181, Rice D.S. Inlaid, P. 293, Wiet G. Répretoire, XI, P. 116, Art de L'Islam, PP. 103-104.

(٣) محفوظ فى مجموعة همبورج بأمريكا Homberg collection.

(٤) يعد هذا الابريق من التحف التى انتجت على يد فنانين من الموصل استقروا فى عواصم اسلامية مختلفة مثل دمشق ،والقاهرة وظلوا مخلصين للاساليب الفنية التى ازدهرت فى مدينتهم الاولى . راجع : زكى حسن ، فنون الاسلام، ص ٥٤٤، .Rice D.S. Inlaid, P. 287.

أولا: الرقبة (لوحة ٣٧)

الرقبة عبارة عن أنبوبة مجوفة تضيق قليلا عند ناحية اتصالها بكتف الإبريق فتشكل مساحة من عشرة فصوص مروحية الشكل بارزة بروزا خفيفا عند الكتف، وعند الجزء الأسفل من الرقبة حلقة بارزة تقسم الرقبة إلى قسمين علوى وسفلى، يتألف العلوى من ثلاثة أشرطة أما زخارفها فقد بليت بحيث أصبح من المتعذر تتبع ما عليها من زخارف ونقوش وإلى أسفل الحلقة البارزة يوجد شريط عليه كتابة بخط النسخ تتضمن اسم الصانع وتاريخ صناعة هذا الإبريق نصها :ـ

« عمل أحمد الذكى النقاش الموصلى فى سنة عشرين وستماية والعز لصاحبه[١] » (لوحة ٣٨).

كما يوجد على رقبة الإبريق اسمان من الأسماء المضافة التى حزت على الرقبة يقرأ الاسم الأول كالتالى :

« حسين بن قاسم »[٢] (شكل ٢)

والاسم الثانى يقرأ على النحو التالى :ـ

---

(١) قرأ (Rice) الكلمة الأخيرة من هذا النص على الشكل التالى «لصاحبي» وإعترض « العبيدى » على هذه القراءة ،ومن خلال مقارنة النص بالنصوص الأخرى يتضح انها كلمة «لصاحبه ». راجع : العبيدى، التحف المعدنية، ص ٤٠، ٤١، Rice, Inlaid, PP. 283-301.

(٢) حسين بن قاسم : هو صانع اضاف اسمه بجوار اسم الصانع المشهور« احمد الذكى النقاش » وربما كان ابنا للصانع « قاسم بن على الموصلى » احد الصناع الذين اخذوا عن الصانع المعروف «ابراهيم بن مواليا » . راجع : العبيدى ، التحف المعدنية، ص ٤٠، Rice, Inlaid, PP. 283-301.

« استا المحتسب »[1] (شكل ٢)

ثانيا :البدن

يضم البدن عددا من الأشرطة الأفقية ذات رسوم آدمية وحيوانية وزخارف نباتية الشريط الأول الذى يؤلف كتف الإبريق قد بليت زخارفه تقريبا حيث سقط عنها معظم التكفيت ولكن يبدو أن زخارفه تعبر عن مجلس عرش، وطرب، وموسيقى، ويقطع الشريط المذكور مقبض الإبريق وصنبوره ،ويلى الشريط الأول إلى أسفل شريط أخر محدد من أعلى وأسفل بزخرفة من صفين من حبات اللؤلؤ تحصر بينها كتابة من النوع الكوفى المتداخل حيث تنتهى هذه الكتابة من أعلى برسوم

(١) استا المحتسب « استا » هو « استادار» ولفظ « دار» هنا هو اللفظ العربى بمعنى القصر او المحلة . واللقب فى اصله هو «استاذ الدار» وقيل «استادار » انها كلمة فارسية اصلها «اصطا سرا » بمعنى « اصطا كبير » ثم عربوه فقالوا «استاذ » فلما تلاعبوا بهذه الكلمة قالوا «استادار» .أما كلمة «المحتسب » فهو الذى كان يمثل السلطة الحكومية المشرفة على طوائف الحرف الذى يمنح رجالها من النفوذ والسلطة ما يمكنهم من حسن اداء واجباتهم ويعينهم على الحصول على حقوقهم ،وقد كان له اثر بعيد فى نضوج الصناعات الاسلامية و من اهم اعماله الاشراف على الصناعات جميعا اذ يرسم للصانع طريقة العمل بإرشاد شيوخ الصنعة ،ويحدد له الهدف الاسمى الذى ينبغى ان يتجه اليه وهو اتقان العمل والاخلاص فيه ،وكان المحتسب يعين لكل طائفة من الصناع عريف مشهود له بالثقة والامانة يشترط فيه ان يكون على دراية ومعرفة تامة بامور الحرفة التى يشرف عليها ومهمته اطلاع المحتسب على اخبار اهل صنعته ويدله على مواطن الغش والتدليس الذى يلجأ اليه احيانا اصحاب الحرفة ،وفى بداية الامر كان المحتسب يعتبر موظفا دينيا يسند اليه القيام بالامر بالمعروف والنهى عن المنكر يقال له «صاحب الحسبة » ، «متولى الحسبة » ، «ناظر الحسبة » ، «والى الحسبة » ،وكان يشترط فيمن تسند اليه ان يكون فقيها عالما باحكام الشريعة ،ومن جهة اخرى كان على المحتسب ان يشرف على التجار والصناع باداء الواجب عليهم وان ينال كل اجره دون مماطلة او تأخير وان يمنع الجهال من مزاولة صناعة لا يجيدونها كما كان على المحتسب ان يراقب طوائف اصحاب الحرف على اختلافهم ولقد استمرت وظيفة المحتسب فى عصر الايوبيين يتولاها احد العلماء السنيين وكان يلقب بـ «الشيخ » كما كان الحال فى العصر الفاطمى . راجع : الشيرزى ، كتاب نهاية الرتبة فى طلب الحسبة ، القاهرة ، ١٩٤٦م ، ص ٦ .، حسن الباشا ، الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٧م ، ص ٢٨٤ ـ ٢٨٥ ، الفنون الاسلامية والوظائف ، ج ٣ ،دار النهضة العربية ، ١٩٦٦م ، ص ١٠٢٧ .، محمد عبدالعزيز مرزوق ، الفنون الزخرفية فى مصر قبل عصر الفاطميين ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٤م ، ص ٩ .، احمد عبدالرازق ، الحضارة الاسلامية فى العصور الوسطى ، دار الفكر العربى، ١٩٩٠، ص ٢٦٤.، حسين رمضان ، طوائف الحرفيين ودورهم الاقتصادى والاجتماعى والثقافى فى مصر الاسلامية ، دكتوراه، ١٩٨٧م ، ص ١٠٧.

وجوه آدمية.[1] والشريط الثالث يعتبر أعرض أشرطة البدن ومحدد من أعلى ومن أسفل بزخرفة من الحبيبات الصغيرة يحتوى على ثلاثة أنواع من الجامات المفصصة ذات أحجام مختلفة، وخمسة منها كبيرة، ومثلها متوسطة موضوعة بالتبادل، بينما يحتل كل من الصف العلوى والسفلى من الشريط المذكور عشر جامات مفصصة أصغر من الجامات السابقة موضوعة فى الفراغات الموجودة بين الجامات الكبيرة والمتوسطة وقد نقشت الجامات على أرضية ذات زخارف نباتية دقيقة ارابيسك، كما تزين الجامات موضوعات عديدة.

أولا : الجامات الكبيرة

الجامة الأولى : يتوسطها رسم شجرة عليها ثلاثة طيور إلى يسارها صياد على جواد ،ويصوب سهمه نحو طائر ، بينما ظهر إلى يمين الشجرة فلاح يحرث الارض بمحراث كما يتدلى من أحد فروع الشجرة آنية يبدو انها مخصصة لوضع طعام الفلاح[2].

الجامة الثانية : يشغلها رسم شخصين يركبان جملين متقابلين، وكلاهما يبدوان فى حالة محادثة كما يشغل الفصوص الثلاثة العليا رسم لثلاثة طيور وفى أسفل الصورة رسم أرنب[3] (لوحة ٣٩).

الجامة الثالثة: تضم رسم سيدة تجلس على تخت وتحمل فى يدها اليسرى مرآة وفوق رأسها طاووسان بينما يقف إلى يسارها تابعان أحدهما يحمل على

---

(١) هذه القطعة تعتبر أقدم تحفة معدنية أيوبية يظهر عليها مثل هذا النوع من الكتابة وربما كان الصناع متأثرون فى ذلك بصناع إيران فى هذا المجال حيث يعتبر ظهور هذا النوع من الكتابة لأول مرة على تحفة فارسية عبارة عن سطل من البرونز المكفت بالفضة والنحاس الأحمر من صناعة هراة بإيران مؤرخ لسنة ٥٥٩ هـ/ ١١٦٣م ،ومحفوظ بمتحف الارميتاج بللينجراد بروسيا . راجع: Harari, R. Survey of: Persain Art, Vol. VL, PL. 1308.

(٢) بالاضافة الى هذا الابريق فقد ظهرت مناظر الحرث والزراعة على : شمعدان ابى بكر بن حاج جلدك، كما ظهرت على تصاوير المخطوطات حيث صورت مناظر الحرث والزراعة فى مخطوط كتاب الترياق لجالينوس المؤرخ لسنة ٥٩٥هـ/ ١١٩٩م المحفوظ بالمكتبة الاهلية بباريس تحت رقم ٢٩٦٤ عربى.

(٣) ذكر (Rice) أن الشخص الذى على جهة اليسار يقدم كأساً أو باقة ورد إلى الآخر. راجع: Rice, Inlaid, P. 293 العبيدى، التحف المعدنية، ص ٤٠، ٤٥.

مايبدو علبة التزيين الخاصة بالسيدة ،والأخر فإنه يحمل شيئا لايمكن تمييزه وإلى أسفل الرسم يوجد أرنب صغير .

الجامة الرابعة : يوجد فيها موسيقيان أحدهم يضرب على العود والأخر يعزف بالمزمار، ويجلسان على أرضية نباتية كما يظهر فى الصورة عدد من الطيور.

الجامة الخامسة : يظهر عليها سيدة مستلقاه على ما يشبه الأورجيحة وتضع يدها اليمنى أسفل رأسها ويدها اليسرى أمامها ويقترب منها شخص ليقدم لها وردة فى حين يقف على مقربة منهما شخص أخر يحمل قنينة للعطور كما يظهر بالقرب من رسوم الأشخاص رسم لشجرة مورقة وكذلك رسم طائر وهذا الرسم يعتبر من مناظر الحب والغرام(١) .

ثانيا : التوصيف الزخرفى للجامات المتوسطة الحجم

الجامة الأولى : يتوسطها رسم شجرة تظهر فى بقية جامات هذه المجموعة كما يوجد طائران فوق تلك الشجرة بينما تحتل مقدمة الجامة رسم فلاح يمسك بيده اليسرى محراثا يسحبه اثنان من الثيران .

الجامة الثانية : يظهر عليها منظر لصيادين راكعين على ركبتيهما على جانبى شجرة يصوبان سهميهما نحو طائرين واقفين على تلك الشجرة .

الجامة الثالثة : يظهر عليها رسم راع يجلس أمام شجرة ينفخ فى مزمار بينما ترك قطيعا من ثلاث حيوانات ربما تكون أغنام ترعى ،وكلبا يجلس على الأرض وفوق الشجرة يشاهد رسم طائر وأخر خلف الراعى .

الجامة الرابعة :يظهر فيها رسم يمثل راعيا وحمارا له وطائران على الشجرة.

---

(١) ذهب « العبيدى » فى وصف هذه الجامة إلى وجود سيدة مضطجعة على سرير وقد جلس عند قدميها شخص يقوم بعملية تدليك لجسمها فى نفس الوقت الذى ذكر فيه أن «معالمه» على حد قوله غير واضحة فى حين افترض (Rice)أن هذا الشخص يقدم كأساً أو وردة إلى تلك السيدة وأنا أتفق مع الرأى الثانى.
راجع: العبيدى، التحف المعدنية، ص ٤٠، ٤٥، Rice, Inlaid., PP. 295-296 .

الجامة الخامسة : يتوسط هذه الجامة رسم شجرة يقف عليها طائران ، وإلى يمين ويسار تلك الشجرة شخصان الأيمن يمسك بيده كأسا والأخر يصطاد طائرا بواسطة انبوبة النفخ[1] .

أما الجامات الصغيرة فيبدو معظمها غير واضح المعالم يرى على بعضها فى الصف العلوى موضوعات مختلفة مثل رسم فارسا على جواده ، وآخر يصوب سهمه نحو حيوان ، وفى جامة أخرى يشاهد شخص مجنح فوق راسه قبعة . أما على جامات الصف الأسفل فيمكن مشاهدة رسم لموسيقيين ولراقصين فى أوضاع مختلفة . أما الشريط الرابع فيحتوى زخارفه على رسوم حيوانات تعدو من اليمين إلى اليسار على أرضية ذات زخارف نباتية .

قاعدة الإبريق[2] يزينها شريط من الكتابة قسم منها بالخط النسخ والقسم الأخر بالخط الكوفى موضوعة بالتبادل تقرأ كالتالى :

« المالكى العادلى المظفر العاملى الناصر المولوى »

وزخارف المقبض زال معظم تكفيتها نتيجة تساقط مادة التكفيت عنها كما يوجد على الجزء الأسفل من المقبض كتابة بالخط النسخى تتضمن توقيع الصانع تقرأ على النحو التالى :

« عمل أحمد الذكى النقاش »

---

(١) هى آلة صامتة تستعمل لصيد الطيور الصغيرة وقد شرحها « القلقشندي» تحت اسم « الزبطانة» حيث وصفها بأنها آلة من خشب مستطيلة كالرمح مجوفة من الداخل يجعل الصائد بندقة من طين صغيرة فى فيه ، وينفخ بها فيها فتخرج منها بحدة فتصيب الطير فترميه ، وهى كثيرة الإصابة ، وتتشابه الزبطانة مع آلة الجلاهق او الجلاهقات حيث يستخدم فى رمى البندق بواسطة الاقواس والنبال ، وقد اقتبس العرب هذه اللعبة عن الفرس وشكلوا لها فرقا من الجند ترمى بها وقد كان رماة البندق فى العصر العباسى طائفة كبيرة يخرجون الى ضواحى المدن يتسابقون فى رميه على الطير ونحوه ، ويعدون ذلك من قبيل الفتوة كما كان لهم زى خاص يمتاز بسراويل يلبسونها ويسمونها سراويل الفتوة. راجع : القلقشندى «صبح الأعشى فى صناعة الإنشى ، ج ٢ ، الطبعة الثانية ، طبعة مصورة عن دار الكتب المصرية ، ١٣٤٦هـ/ ١٩٢٨م: ص١٣٨ ، Rice, Inlaid, P. 295 .

(٢) القاعدة و الصنبور مضافة حديثا على الإبريق حيث لا تمت بصلة إلى شكل وزخارف هذا الإبريق بالاضافة الى وجود كتابة مضافة بالخط الثلث المملوكى. راجع : Rice, Inlaid, P. 293 .

٢ - ابريق يحمل توقيع أحمد الذكى النقاش الموصلى

المادة : النحاس الأصفر المكفت بالفضة

التأريخ : ٦٤٠ هـ/ ١٢٤٢م

المقاييس : الارتفاع : ٣٤ سم ، والقطر : ١٤سم

الحفظ : مجموعة همبورج بأمريكا Homberg Collection

مكان الصناعة : بلاد الشام[١]

التوصيف الزخرفى (لوحة ٤٠)

يتكون هذا الإبريق فى شكله العام من ثلاثة أجزاء : الرقبة ، البدن، والقاعدة.

أولا : الرقبة

الرقبة ذات عشرة أضلاع تضيق كلما اقتربت من كتف الإبريق ويزينها عدد من الأشرطة ذات الزخارف المختلفة وتبدأ الزخارف بشريط ذى زخرفة نباتية مؤلفة من وريدات ذات سبع بتلات. وبين الحافة والحلقة البارزة عند أسفل الرقبة ثلاثة أشرطة اوسطها اوسعها حيث يزخرف كل ضلع من اضلاعه رسم قديس مسيحى واقف يرتدى المسوح المسيحى فى وضعية مختلفة ما بين بسط الايدى أو رفعها فى حالة تضرع ودعاء أو حمل الكتاب المقدس، وغيرها[٢] وهذا الشريط محصور بين شريطين من الزخارف الكتابية بالخط الكوفى زال تكفيتها. كما يوجد أسفل الحلقة البارزة شريط ضيق زال تكفيته نقش الصانع عليه اسمه إلى جانب تاريخ الصناعة وتقرأ الكتابة على النحو التالى :

«عمل أحمد المعروف بالذكى النقاش الموصلى فى سنة أربعين وستماية»[٣].

يلى الشريط الكتابى منطقة مكونة من عشرة أضلاع بارزة عن سطح بدن الإبريق ذات زخارف نباتية.

---

(١) راجع Rice, Inlaid, PP. 311-316.

(٢) راجع :العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ٤٠ ، ٤٥ .

(٣) راجع: التوقيع المؤرخ فى سنة ٦٢٠هـ/ ١٢٢٣م، المحفوظ فى Cleveland Museum.

ثانيا : البدن

اما زخارف البدن فهى عبارة عن اربعة أشرطة ذات زخارف مختلفة على النحو التالى :

الشريط الأول : زخارفه تمثل رسوم البلاط حيث يشاهد عليه رسم لشخص معمم يجلس على عرش فى حين يحيط به من اليمين واليسار عدد من الأتباع يرتدون ملابس طويلة[١] ويقومون بحركات مختلفة فيشاهد الشخص الأيمن يقدم بيده اليمنى كأسا إلى سيده فى حين يحمل بالأخرى قنينة، وأما الشخص الأيسر فإنه يقدم شيئا ما، كما يظهر الشخص الثالث وهو يحمل أوزة ،ويظهر شخص أخر ملتح يقود حمارا،وأيضا يظهر شخص أخر يمسك رمحا ، كما يظهر كذلك أخرون يقومون بحركات مختلفة (لوحة ٤١). والشريط الثانى: يضم كتابة كوفية متداخلة محصورة بين صفين من زخرفة قوامها حبات اللؤلؤ .

والشريط الثالث : يمثل رسوم مناظر الصيد كما يضم بين كل ضلع من أضلاعه رسوم شخصين يصطادون بواسطة السهام وآلة النفخ[٢] .

والشريط الرابع : يمثل موضوعات مسيحية حيث يظهر عليه رسوم لأشخاص تحت عقود يرتدون المسوح الدينية ،وحول رؤوسهم هالات ،كما يقومون بحركات مختلفة حيث يظهر منهم من يرفع يديه فى حالة دعاء وتضرع وأيضا منهم من يحمل الكتاب المقدس، وأخر يحمل طائرين كما يظهر رجل يمسك بعصا الأسقفية مما يرجح كونه «أسقفا »[٣] .

والشريط الخامس : عليه رسوم حيوانات تجرى من اليمين إلى اليسار .

المقبض: مضلع الشكل وتزينه زخرفة مضفورة [٤] .

---

(١) ظهر هذا المنظر على إبريق عمر بن جلدك غلام الذكى.

(٢) الصيد بآلة النفخ ظهرت من قبل على الإبريق المؤرخ لسنة ٦٢٠ هـ/١٢٢٣م ، المحفوظ فى Cleveland Museum.

(٣) راجع : Baer Eva, Ayyubid Metalwork with Christian Images, Leiden, 1989, PP. 15-16.

(٤) المقبض ، الصنبور والقاعدة من الاضافات الحديثة التى لحقت بالابريق حيث انها مختلفة فى اسلوب صناعتها وطريقة زخرفتها عن زخارف الابريق، راجع : Rice, Inlaid, PP. 311-316.

ثانيا : أبو بكر بن الحاج جلدك

أخذ عن أحمد بن عمر الذكى النقاش الموصلى وتخرج على يده وأتقن صناعة النقش[1] ومن أشهر أعماله :

شمعدان من النحاس المكفت بالفضة[2] مؤرخ فى سنة ٦٢٣هـ / ١٢٣٥م[3] وجاء توقيعه على النحو التالى : «عمل أبو بكر بن الحاج جلدك غلام أحمد بن عمر المعروف بالذكى النقاش الموصلى فى سنة إثنتين وعشرين وستماية والبقا لصاحبه »[4].

- شمعدان يحمل توقيع أبى بكر بن حاج جلدك الموصلى غلام أحمد الذكى النقاش

المادة : النحاس المكفت بالفضة

التأريخ : ٦٢٢هـ/ ١٢٢٥م

المقاييس : الارتفاع : ٣٦ سم ، القطر : ٣٤سم

الحفظ : The Museum of Fine Arts, Boston

مكان الصناعة : القاهرة[5].

التوصيف الزخرفى (لوحة ٤٢)

أولا : البدن

البدن على هيئة هرم ناقص وقطره من أسفل ٣٤سم ، ويغطى سطحه زخرفة متنوعة كما يزين وسطه شريط عريض مقسم إلى أحد عشر عقدا مفصصا تحصر

(١) راجع : سعيد الديوه جى ، أعلام صناع المواصلة، ص ٨٢.

(٢) محفوظ فى : The Museum of Fine Arts, Boston .

(٣) Rice D.S. The Oldest., PP. 336-340.

(٤) Rice D.S., Inlaid., PP. 316-318.

(٥) راجع : Rice, D.S. Inlaid., PP. 316-319. The Oldest., PP. 363.

بينها مساحات مملوءة بزخارف نباتية دقيقة وتضم تلك العقود رسوم مناظر مختلفة يمكن تقسيمها على النحو :ـ

١ـ صور الحكام .

٢ـ مناظر البساتين.

٣ـ مناظر الصيد والقنص.

المجموعة الأولى :

يوجد عليها منظر حاكم يجلس على عرش ويمسك بيده كأسا ويلبس عمامة بصلية الشكل كما تظهر أرجل كرسى العرش الأمامية على شكل أسدين فى إتجاهين مختلفين ، بينما يقف على جانبى العرش تابعان أحدهما يمسك رمحا نهايته مثلثة الشكل بينما الأخر يضع أحدى يديه فوق الأخرى كما يجلس فى أسفل الجامة موسيقيان يحملان آلاتهم الموسيقية مثل العود، القيثارة، الناى، والدف . (شكل ٣)

المجموعة الثانية :

يوجد بها مناظر بساتين يتوسط كل عقد من تلك العقود رسم شجرة على يمين وشمال كل شجرة يوجد شخصان سواء يحملان فى أيديهما عصا يطاردا بها دبا فى أعلى الشجرة أو يوجد على يسار الشجرة شخص يحرث الأرض بمحراث، أما الأخر فيبدو انه يحمل سلة فاكهة فى حين يظهر رجل ثالث على الشجرة يقطف الفاكهة كما يتكرر هذا الموضوع[١]. (شكل ٤)

المجموعة الثالثة :

يوجد على عقودها مناظر لصيادين أحدهما يصوب سهمه نحو طائر بينما الأخر يحمل طائرا كما ظهر على الشجرة رسم لقردين ، كما يظهر كذلك مناظر صيد على ثلاثة عقود أخرى حيث يظهر فى كل منها رسم طائر حول رأسه

---

(١) العبيدى ، التحف المعدنية ، ص٨٥ ، ٨٦.

هالة[1]، وأيضا يظهر منظر أخر لصياد يلتف ليطعن أسدا بسيفه وفى أسفل الجامة يظهر وهو يهاجم غزالا، وكذلك يظهر صياد يطعن أسدا برمح بينما يرى فى الأسفل رجل يطعن أسدا بخنجر (شكل ٤) كما يحيط بشريط البدن الأوسط من أعلى وأسفل شريطان قوام زخرفتهما كتابات بالخط الكوفى تنتهى من أعلى برؤوس آدمية وتقطع تلك الأشرطة الكتابية زخرفة هندسية مثمنة الشكل تتألف من حرف (T) المزدوج المعقوف. أما حافتا البدن العليا والسفلى فقوام زخارفهما شريط مضفور كما يعلو الحافة السفلى شريط اخر عليه رسوم حيوانات تعدو على خلفية من فروع نباتية حلزونية الشكل. كما يزخرف كتف الشمعدان زخارف هندسية قوامها حرف (T) المعقوف المزدوج.

ثانيا: الرقبة

الرقبة عبارة عن عمود اسطوانى قصير تزينه زخارف مكفتة سقط معظم تكفيتها، ويدور حول أسفل الرقبة شريط من كتابة نسخية تقرأ على النحو التالى:

« عمل أبو بكر بن الحاج جلدك غلام أحمد بن عمر المعروف بالذكى النقاش الموصلى فى سنة اثنتين وعشرين وستماية والبقاء لصاحبه » .

ثالثا: الشماعة

هى نهاية الرقبة والمكان المخصص لوضع الشمعة ،وقد سقط معظم تكفيت الشماعة حيث أصبح من المتعذر تتبع زخارفها[2].

بالإضافة إلى النص الرئيسى الموجود على رقبة الشمعدان فإنه يوجد نصان أخران محزوزان حزا عميقا .الأول منهما على الجدار الداخلى للبدن ويقرأ على النحوالتالى :

---

(١) يعتبر ظهور رسوم الهالات حول رؤوس الطيور من مميزات ذلك العصر حيث نجدها تظهر فى تصاوير مدرسة بغداد، راجع : حسن الباشا ، التصوير الاسلامى فى العصور الوسطى ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٨ م ، ص ١٢٨ . ، العبيدى ، التحف المعدنية . ، ص ٨٦ .

(٢) راجع : Rice, Inlaid., P. 317, the Oldest., PP. 339.

« الطشتخانه المسعودية »[1]

كما يوجد نص آخر محزوز على الجدار الخارجى من البدن ويقرأ كالتالى

« دار عفيف المظفري »[2]

(١) كلمة « المسعودية » : لكى نحدد من « المسعود » هذا الذى ينسب هذا الشمعدان إلى طشتخانته فإذا نظرنا إلى قوائم الحكام الايوبيين والحكام من بنى ارتق نجد أن من لقب منهم «بالمسعود » هم :ـ الملك المسعود قطب الدين سقمان الثانى بن محمد من حكام بنى آرتق فى حصن «كيفا » و «آمد » من سنة ٥٨١هـ إلى سنة ٥٩٧هـ / ١١١٨٥ ـ ١٢٠٠م . الثانى الملك المسعود ركن الدين محمد بن مودود من حكام بنى آرتق فى حصن « كيفا وآمد» وقد حكم من سنة ٦٢٩هـ / ١٢٣١١م وعزله الملك الكامل محمد الثانى بن المظفر غازى صاحب ميافارقين فى نفس العام .والثالث هو الملك المسعود صلاح الدين يوسف بن الكامل الذى حكم باليمن من سنة ٦١٢هـ إلى سنة ٦٢٦هـ / ١٢١٥ ـ ١٢٢٨ م ،وظل بها حتى استيلاء بنى رسول على الحكم .ونخلص من ذلك إلى تقارب تاريخ صناعة هذا الشمعدان مع تاريخ حكم الملك المسعود صلاح الدين يوسف بن الملك الكامل الذى حكم باليمن حيث كان لقب « مسعود » لقبا له أثناء حكمه لليمن من سنة ٦١٢هـ ـ ٦٢٦هـ / ١٢١٥ ـ ١٢٢٨ م أى فى الفترة السابقة على حكم بنى رسول باليمن و فضلا عن أن تاريخ صناعة الشمعدان تقع فى حكم الملك المسعود فقد كان هناك علاقات سياسية بين الأيوبيين فى اليمن ومصر والشام تؤكد الوحدة التى نجح « صلاح الدين الايوبى » فى تحقيقها بين مصر والشام وبعض اقاليم العراق حيث الأتابكة من بنى زنكى وبنى آرتق حتى أن بعض آتابكة الموصل كانوا يسجلون اسماء سلاطين الآيوبيين على نقودهم تحقيقا للعلاقات السياسية القائمة بين الموصل والقاهرة . راجع : حسن الباشا ، الفنون الإسلامية والوظائف ، ج ٢ ، ص ، ٧٤١ ـ ٢٤٢ .، العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ٨٦ .، آمال العمرى ، الشماعد المصرية فى العصر الإسلامى منذ بداية الفتح العربى حتى نهاية العصر المملوكى، ماجستير، القاهرة ١٩٦٠، ص ٧ ، ٨ . ٨١. Rice D.S. Inlaid, P. 317-338, The Oldest. PP. 339.

(٢) هذا النص المحزوز اضيف على الجدار الخارجى للبدن من العصر المملوكى وهو مكون من دار : لفظ مؤنث بمعنى الموضع أو المثوى ، البيت ،الديوان ، وقد إستعمل اللفظ للإشارة إلى الجليلات من النساء، وقد اصطلح الكتاب على استعمال لفظ « دار » فى عصر المماليك على لقب أصل بل استعمل كلقب عام على نساء البيت المالك .وكان اللقب اذا ورد بصيغة الافراد ومتبوعا باسم مذكر ودل ذلك الاسم على طواشى وبذلك يكون لفظ « دار عفيف » اشارة إلى سيدة كانت تحت رعاية طواشى يسمى «عفيف المظفرى » . و الطواشى : لقب عام للخصيان من الغلمان ،أما فى عصر المماليك فكان لقب « «الطواشى» لقبا يطلق على جند الأمراء فى المكاتبات إليهم بتوقيع أو نحوه . راجع :حسن الباشا ، الآلقاب ، ص ٣٨٢. العبيدى ، الرجع السابق ، ص ٨٦ .، آمال العمرى ، الشماعد المصرية فى العصر الاسلامى، ص. ٧٧ ، Rice, Inlaid, P. 317, the Oldest, PP. 339-340.

ثالثا : عمر بن جلدك[1]

وهو أيضا ممن أخذ عن الصانع الكبير أحمد بن عمر الذكى النقاش ومن أعماله :

– إبريق يحمل توقيع عمر بن جلدك الموصلى غلام أحمد الذكى النقاش

المادة : النحاس الأصفر المكفت بالفضة

التأريخ : ٦٢٣ هـ / ١٢٢٥م

المقاييس : الارتفاع ٣٧ سم

الحفظ : Metropolitan Museum of Art, No. 91-1-586.

مكان الصناعة : مصر أو بلاد الشام[2]

التوصيف الزخرفى (لوحة ٤٣)

أولا : الرقبة

يزين الرقبة عدد من الأشرطة الأفقية كما يزينها حلقة منتفخة ذات زخارف نباتية يحدها من أعلى شريط من الكتابة الكوفية التى سقط معظم تكفيتها ، ثم يليه عدد من الأشرطة ذات زخارف هندسية ورسوم ضفائر ، كما يحدها من أسفل شريط من الكتابة بالخط النسخ على خلفية نباتية تتضمن اسم الصانع وتاريخ صناعة الإبريق تقرأ على النحو التالى : « عمل عمر بن الحاجى جلدك[3] غلام أحمد الذكى النقاش الموصلى فى سنة ثلاث وعشرين وستماية » .

ثم يلى هذا الشريط مساحة مروحية الشكل من اثنى عشر فصا عليها زخرفة قوامها رسوم مختلفة ربما تمثل الأبراج السماوية .

ثانيا : البدن

يزخرف البدن عدد من الأشرطة الزخرفية والكتابية المختلفة فهى على النحو التالى :

---

(١) هو شقيق أبو بكر بن الحاج جلدك الموصلى ومن المعروف فى الموصل وبلاد الشام يقولون للحاج «حجى». راجع : سعيد الديوه جى، أعلام صناع المواصلة، ص ١٠٦ .

(٢) راجع : Rice, D.S. Inlaid., PP. 317-318

(٣) عمر بن الحاجى جلدك : من الصناع الذين اخذوا عن احمد بن عمر الذكى النقاش الموصلى، وهو ايضا شقيق ابو بكر بن الحاجى جلدك ولقد نعت نفسه بأنه غلام احمد الذكى النقاش.

الشريط الأول : شريط ضيق نسبيا من الكتابة النسخية على أرضية نباتية .

الشريط الثانى : هذا الشريط مقسم إلى قسمين يحتوى على مناظر البلاط على خلفية عارية من الزخرفة كما يلاحظ ان ترتيب الأشخاص فى الصف العلوى يمثل رجال البلاط ،أما الصف السفلى فيمثل رسوم للموسيقين والمغنين يحملون آلاتهم الموسيقية المختلفة كما يتخلل هذا الشريط حليات زخرفية زخارفها عبارة عن حرف (T) المعقوف المزدوج فى نفس الوقت الذى يتخلله الصنبور والمقبض .

الشريط الثالث : وهو أعرض الأشرطة على البدن ويتكون من عشرة جامات رباعية الفصوص متصلة مع بعضها ذات إطارمن خطين متوازين يحصران بينهما زخرفة من حبيبات صغيرة كما تشغل تلك الجامات زخارف نباتية دقيقة نصفها مزهر ،والنصف الأخر تنتهى برؤوس آدمية وحيوانية بالتبادل[١]، أما المساحات العليا المحصورة بين تلك الجامات فقد زخرفت بأزواج من الصيادين يمسكون رماحا طويلة ، بينما المساحات السفلية تضم مجموعة من الفرسان على ظهور الخيل كما يحد الشريط من أعلى وأسفل شريطان أرضيتهما من زخرفة نباتية العلوى منهما يزخرف بمجموعة من الفرسان والسفلى عليه كتابة دعائية كوفية .

قاعدة الإبريق: ذات زخرفة نباتية محصورة بين شريطين ضيقين من الجدائل.

المقبض: يزخرف المقبض زخارف عبارة عن حرف (T) المعقوف المزدوج وأيضا من رسوم الوريدات كما يزخرفه من أسفل حلقة بارزة ذات رخرفة مجدولة[٢] .

الصنبور: يبدو من شكله العام انه مضاف بتاريخ لاحق حيث يختلف عن شكل الصنبور على الاباريق التى صنعت فى العصر الأيوبى والمتأثرة بالاباريق الموصلية المعروفة[٣] .

---

(١)ـ لقد تفنن الصانع الموصلى فى رسم الزخارف النباتية فاحيانا كانت تنتهى الفروع النباتية برؤوس ادمية وحيوانية وطيور.

(٢) العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ٤٦ ـ ٤٩ .

(٣) راجع : Rice, D.S. Inlaid, PP. 317-318.

رابعا: قاسم بن على

هو أحد الذين أخذوا عن الصانع الشهير « ابراهيم بن مواليا الموصلى»، وكان يفخر بالانتساب اليه فكان يكتب على التحفة التى يقوم بعملها انه «غلام ابراهيم بن مواليا الموصلى» لتلاقى تحفه رواجا واقبالا مستفيدا من شهرة الاستاذ الذى اخذ عنه[1].

ومن أعماله :

- ابريق يحمل توقيع قاسم بن على الموصلى[2]

المادة : النحاس الأصفر المكفت بالفضة

المقاييس : ٣٦,٧سم ، القطر ٢١,٣سم

التاريخ : سوريا فى رمضان ٦٢٩هـ/ يونيه ، يوليو ١٢٣٢ م

الحفظ : متحف Kevorkian of New york

مكان الصناعة : حلب[3]

التوصيف الزخرفى :

أولا : الرقبة (لوحة ٤٤)

تبدأ رقبة الإبريق من أعلى بشريط ضيق نسبيا من الزخرفة النباتية الدقيقة أرابيسك يليها حلقة بارزة عليها زخرفة الجدائل ليبدأ بعدها الشريط العريض

---

(١) راجع : سعيد الديوه جى ، اعلام صناع المواصلة ، ص ١٠٧. Rice D.S. Studies., II, PP. 66-68.

(٢) راجع, Rice D.S. Studies in Islamic Metalwork, II, *BSOAS*, XV/1, 1953, PP. 66-68, Atil E., chase, W.T. Paul Jett, Islamic Metalwork, PP. 117-123.

(٣) يمكن نسبة هذا الابريق الى مدينة حلب بناء على وجود اسماء والقاب الامير « شهاب الدين بن طغريل » آتابك « الملك العزيز غياث الدين محمد بن الملك الظاهر غازى بن صلاح الدين » صاحب حلب الذى حكم بين سنتى (٦١٣ - ٦٣٣هـ / ١٢١٦ - ١٢٣٥م) .

بزخرفة الفروع النباتية الدقيقة ذات شبكة لها فتحات كبيرة تتصل مع بعضها وإطارها مكون من فروع نباتية تنتهى بأنصاف مراوح نخيلية ، يتخللها عنصر زخرفى على شكل الهلال، يليه حلقة بارزة أخرى عليها زخرفة الجدائل يليها شريط من الزخارف النباتية على هيئة ورقة نباتية مدببة وبشكل مكرر. ثم يلى ذلك شريط من الكتابة النسخية على أرضية نباتية يمكن قراءتها على النحو التالى :

« العز والاقبال لمولانا الامير الاجل الكبير الزاهد العابد الورع البندقدار شهاب الدنيا والدين الملكى العزيزى » . (لوحة ٤٥)

ويستفاد من النص السابق بالمعلومات الآتية :

كلمة مولانا : ذاع استعمال لقب « المولى » مضافا إلى ضمير جمع المتكلم، فقيل « مولانا » ومنذ « صلاح الدين الأيوبى » صار لقب « مولانا » من اهم القاب السلاطين والملوك واوصى الكتاب فى دساتيرهم باستعماله كعلم على السلطان ،وعلى الرغم من مواظبة السلاطين على استعمال هذا اللقب فانه كان يستعمل فى بعض الاحيان لغير السلاطين من كبار الامراء مثل الامير شهاب الدين بن طغريل صاحب هذا الإبريق الذى نحن بصدده. وكذلك كلمة الامير : الامير فى اللغة ذو الامر والتسلط، وهو لقب من القاب الوظائف التى استعملت كذلك كألقاب فخرية، ويرجع استعماله فى الإسلام كاسم لوظيفة إلى عصر النبى ﷺ حين كان يقصد به الولاية على الحكم أو رئاسة الجيش كما استعمل ايضا بمعنى الولاية العامة فى هذا العصر المتقدم ، وقد اطلق لقب « الامير» على افراد الاسرة الأيوبية(١) . اما كلمة الأجل : افعل التفضيل من جليل بمعنى عظيم وهو لقب شائع الاستعمال فى العالم الإسلامى ،ويرجع تطوره من لقب «الجليل» حيث يلاحظ ان «الاجل » كان لاحقا فى الترتيب الزمنى فى تلقيب فرد

(١) راجع : حسن الباشا ، الألقاب ، ص ٥١٩ - ٥٢١ .

بعينه، وليس ادل على اهمية لقب « الاجل » وعلو رتبته من اطلاقه على السلطان « الب ارسلان» ويتضح ذلك من نقش مؤرخ لسنة ٤٥٩هـ/١٠٦٦م على صينية من الفضة من إيران نصه : « الحضرة الاجل السلطان المعظم الب ارسلان» ، كما تفرع اللقب على « الامير » واطلق على بعض الامراء فى العصر الأيوبى وايضا اطلق على افراد الجند مثل «الامير الاجل الكبير» الموجود من النص المذكور. ولقد شاع استخدام اللقب بصورة واسعة فقد ظهر على شواهد القبور باليمن(١). وكلمة الكبير: خلاف الصغير، ويقصد به رفيع الرتبة، وكان كثيرا ما يلحق « الكبير » بلقب الامير حتى لقد اعتبر اللقبين وحدة لقبية فخرية. والزاهد : فى اللغة خلاف الراغب، والمراد من اعرض عن الدنيا فلم يلتفت اليها وهو من القاب الصوفية واهل الصلاح، وقد استعمل ايضا النسبة على نحو «الزاهدى» للمبالغة. أما العابد: فاعل من العبادة وهى الطاعة، وكان من من القاب الصوفية ورجال الدين، وقد يستعمل لغيرهم من العسكريين ورجال الادارة اذا اتصف احدهم بالصلاح أو اذا سبق اطلاقه على موظف فى نفس وظيفته لاتصافه بالعبادة. والورع : المراد من يتنزه عن الوقوع فى الشبهات ومعناه فى اللغة التقى فى البداية اختص هذا بالصوفية واهل الصلاح، وفى عصر الأيوبيين والمماليك استعمل لرجال الحرب والادارة اذا اتصفوا بالتقوى والتنزه عن الوقوع فى الشبهات(٢).

اما كلمة « البندقدار» فقد قرأها «Rice D.S.» على هذا الشكل (أمير دوادار)، كما قرأها (العبيدى) على هذا الشكل (المدومادار) وقرأتها (Esin Atil) وآخرون على هذا الشكل (المندقدار) ثم عادت (Esin Atil) وشرحت لفظ

(١) راجع : مصطفى عبدالله شيحه ، شواهد قبور اسلامية من جبانة صعدة ، مكتبة مدبولى بالقاهرة ، ١٩٨٨ م ، ص ٤٧ . ،حسن الباشا ، الالقاب ، ص ١٢٦ـ ١٣٠.

(٢) راجع : حسن الباشا ، الألقاب ، ص ٣٠٩ ، ٣١٠ ، ٣٨٧ ، ٤٣٦ . ٥٣٩ ، ٥٤٠.

(البندقدار فى الدراسة التحليلية[1] وانا أرجح لفظة البندقدار . والبندقدار : اسم وظيفة يتألف من لفظتين ، بندق، ودار، أما بندق : فهى لفظ فارسى معرب بمعنى البندق الذى يرمى به ،وكلمة « دار» كلمة فارسية بمعنى ممسك ،والمعنى الاجمالى للبندقدار هو ممسك البندق كما يطلق على الموظف المكلف بحمل غرارة البندق خلف السلطان أو الأمير [2].

وأخيرا فإن شهاب الدنيا والدين الملكى العزيزى تعنى «شهاب الدين بن طغريل» آتابك «الملك العزيز غياث الدين محمد بن الملك الظاهر غازى بن صلاح الدين » صاحب حلب الذى حكم بين سنتى (٦١٣ ـ ٦٣٣هـ / ١٢١٦ ـ ١٢٣٥م) ، كما هو معروف أن الملك الظاهر غازى بن صلاح الدين يوسف والد الملك العزيز لما إشتد به المرض عهد بالملك من بعده لولده الصغير «محمد » ولقبه «العزيز غياث الدين » وعمره ثلاث سنين كما جعل آتابكه ومربيه خادما روميا واسمه « طغرل » ولقبه « شهاب الدين » فكان هذا الأمير مدبر دولته وقد تولى حكم البلاد نيابة عنه بين سنتى (٦١٣ ـ ٦١٦هـ / ١٢١٦ـ ١٢١٩م)[3].

كما يوجد أسفل هذا الشريط الكتابى عشرة فصوص مروحية الشكل عليها كتابة نسخية غير متصلة تتضمن اسم الصانع وتاريخ الصناعة موزعة على تلك الفصوص ونص الكتابة تقرأ على النحو التالى :

---

(١) Rice D.S. Studies in Islamic Metalwork, II, *BSOAS*, XV/1, 1953, PP. 66-68., Atil E and others, Islamic Metalwork., PP. 117-123.

(٢) راجع : القلقشندى ، صبح الاعشى ، ج ٤ ، ص ٤٥٩ . ، حسن الباشا ، الفنون والوظائف ، ج ١، ص ٣١٨، ٣١٩ . ، احمد عبدالرازق ، الرنوك على عصر سلاطين المماليك ، الجمعية التاريخية للدراسات التاريخية ، مج ٢١ ، ١٩٧٤ ، ص ١٠٣، ١٠٤ . ، مايسه داود ، الرنوك الاسلامية ، مجلة الدارة ، العدد الثالث ، السنة الرابعة ، ربيع ثانى ١٤٠٢ هـ / فيراير ١٩٨٢ م ، ص ٢٨ .

(٣) راجع : المقريزى ، السلوك، ق ١ـ٢، ج ١، ص ٢٢. ٢٥٦، ٢٧٣، ٢٩٣, ٢٩٤، ابن خلكان، وفيات الأعيان ، المجلد الرابع ، ص ٧ـ٩ .

«عمل قاسم / بن على غلام ابر / هيم ابن / مواليا[1] / الموصلى / وذلك فى / رمضان / سنة تسع / عشرين وستماية » (لوحة ٤٦)

ثانيا : البدن

بدن هذا الإبريق كروى الشكل ، تغطى سطحه زخرفة نباتية دقيقة مثل الموجودة على رقبة الإبريق يليه منطقة بارزة عليها زخرفة الجدائل[٢].

ثالثا : قاعدة البدن[٣]

يزخرف قاعدة البدن شريط من الكتابة النسخية على أرضية نباتية تتخللها رسم الهلال ، أما الكتابة فتقرأ على النحو التالى :ـ

« العز الدائم والعمر السالم / والدهر[٤] الشامل والاقبال . . / . . والجد الصاعد و. . / . . و. . والدولة / الباقى [و] النصر [و] البقا [ء] لصاحبه»[٥].

رابعا : المقبض والصنبور

مقبض الإبريق محلى بأكرة كروية الشكل إلى الأسفل منها حلقة بارزة تزينه زخارف تتألف من شريط مضفور . أما الصنبور فشكله مستقيم ويزدان بزخرفة مضفورة تشبه الموجودة على المقبض .

---

(١) غلام إبراهيم بن مواليا : من الملاحظ فى هذا النص أن « قاسم بن على » نعت نفسه بلفظ «غلام» الصانع المعروف «إبراهيم بن موالى الموصلى » ولعله قصد لفظ «غلام » حتى يوضح المكانة العالية التى نالها فى حين ينعت « إسماعيل بن ورد» نفسه بأنه « تلميذ » نفس الصانع «إبراهيم بن مواليا » على العلبة المحفوظة بمتحف بناكى بأثينا المؤرخة ٦١٧ هـ/ ١٢٢٠م ولتوضيح العلاقات بين الصناع وبعضهم.

(٢) Atil E., and Others., Islamic Metalwork., PP. 117-123.

(٣) قاعدة الإبريق مضافة بدليل الكتابة بالخط الثلث المملوكى كما تضم آلقابا شاع استعمالها فى العصر المملوكى .راجع : العبيدى ، المرجع التحف المعدنية ، ص ٤٥، ٤٦ .

(٤) قرأت (Esin Atil) هذه الكلمة على النحو التالى «الزهر» وأمكن تصحيحها من خلال مقارنة النص بالنصوص التى وردت على التحف المعدنية الأيوبية. راجع: Atil E., and Others., Islamic Metalwork., PP. 120-123.

(٥) Rice D.S., Studies., II, PP. 66-68.

راجع : العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ٥١ ـ٥٢ .

خامسا : الصانع إياس

من الصناع الذين تعلموا على يد الصانع عبد الكريم الترابى الموصلى وأنتج اعماله فى النصف الاول من القرن السابع للهجرة / الثالث عشر الميلادى وقد حمل لقب الغلام للصانع المشهور . ومن اعماله :

إبريق يحمل توقيع إياس غلام عبدالكريم بن الترابى الموصلى(1)

المادة : النحاس الأصفر المكفت بالفضة

التأريخ : ٦٢٧ هـ / ١٢٢٩م

المقاييس : الارتفاع ٣٨ سم ، القطرفى أوسع مناطقه : ٢٠ سم .

الحفظ : المتحف التركى الإسلامى باستانبول .

مكان الصناعة : بلاد الشام (٢)

التوصيف الزخرفى : (لوحة ٤٧)

زخارف الرقبة :

تحتوى الرقبة على شريط كتابى بالخط النسخ على أرضية من العناصر الزخرفية تشمل اسم الصانع وتاريخ الصناعة ، نص الكتابة كالآتى :

---

(١) من الصناع الاخرين الذين حملوا اسم عبد الكريم هو الصانع : « عبدالكريم بن الزين » الذى عاش فى القرن السابع للهجرة / الثالث عشر الميلادى ،ومن اشهر اعماله : ابريق من النحاس المكفت بالفضة ، مؤرخ لسنة ٦٢٧ هـ / ١٢٢٩ م ، محفوظ بمتحف الاستانة باستانبول. ويرتبط بهذا الصانع صانع اخر مشهور هو « محمد بن الزين الموصلي» وهو من الاساتذة الماهرين فى صناعة النقش والتكفيت ومن اشهر اعماله طست من النحاس المكفت بالفضة والذهب واستعمل هذا الطست فى تعميد لويس التاسع ٦١٢ - ٦٦٩هـ ١٢١٥ - ١٢٧٠ م واشتهر باسم (معمدانية سان لويس) ولقد ترك توقيعه فى ثلاثة مواضع ،والصانع المشهور « عبدالكريم المصرى الاسطرلابى » راجع :- سعيد الديوه جي، أعلام صناع الموصل، ص ١١٠، Abouseif Doris - Behrens, The Baptistére de Saint Louis, *Islamic Art*, III, 1988-1989, PP. 3-9; Rice D.S., Studies., III, P. 229.

(٢) Rice D.s., Studies in Islamic Metalwork, III, *BSOAS*, 1054, XV/2, P. 229.

« من صنعة إياس غلام عبد الكريم ابن الترابى الموصلى فى سنة سبع وعشرين وستماية »[1] (شكل رقم ٥).

كما يلاحظ أن بقية أجزاء الرقبة خالية من العناصر الزخرفية سوى منطقة بروز فى الجزء السفلى خالية تماما من العناصر الزخرفية يليها منطقة الاتصال بالبدن التى تكون خالية من الزخرفة .

زخارف الكتف : اما كتف البدن فقد شغل بشريط من الزخرفة الكتابية النسخية سقط معظم تكفيتها على أرضية نباتية نصها كالآتى : « العز والبقاء والنصر على الأعداء ه ودوام (؟) والرفعة والإرتقاء والنعمة السابغة لصاحبه »[2].

يلى ذلك شريط من زخرفة الارابيسك يلتف حول الجزء العلوى من البدن كما يلاحظ كذلك سقوط التكفيت سواء على الزخارف الكتابة وزخارف الارابيسك .

الصنبور : يوجد على الصنبور شريطان قصيران من الكتابة النسخية نصهما كالآتى :

١ ـ « العز الدائم والاقبال ».

٢ ـ «الزائد والعمر الخالد لصاحبه ».

المقبض : المقبض خال من الزخرفة سوى بعض الزخارف النباتية البسيطة على الحلقة البارزة كما يبدو من شكل المقبض انه أصلح فى جزئه العلوى .

الغطاء : الغطاء مضاف بتاريخ لاحق على صناعة الإبريق ولم يكن بالأصل إذ أن لون مادته النحاسية تميل إلى الإحمرار بخلاف بقية أجزاء الإبريق ، أضف إلى ذلك وجود اختلاف بين مقياس فوهة الرقبة مع مقياس الغطاء نفسه[3].

---

(١) يعتقد (Rice) أن هذا الشريط كتب على شريط آخر من الكتابة النسخية كما قرأ (Kühnel) اسم الصانع على النحو التالى : «إياس غلام عبدالكريم بن الراعى الموصلى». راجع :
Kühnel E., Mosulbronzen und ihr Meister, Hahrb der Preuss, Kunstsamml, IX, 1939, P. 10; Rice D.S., Studes., III, P. 229.

(٢) قرأ «العبيدي » هذا النص باختلاف بسيط على النحو التالي :ـ«العز والبقاء والنصر على الأعدا ودوام البقـ [اء] و الرفعة والإرتقاء والنعمة السابغة لصاحبه » راجع :ـ العبيدي، التحف المعدنية ، ص ٥٠ ـ ٥٢ .

(٣) راجع : Rice D.S., Studies., III, P. 229.

سادسا : عبدالكريم المصرى

عبدالكريم المصرى من صناع الاسطرلابات النابغين الذين بلغت شهرتهم درجة كبيرة. ، من أشهر أعماله : ـ

أسطرلاب عبدالكريم المصرى[1]

المادة : نحاس أصفر مكفت بالنحاس الأحمر والفضة

التاريخ : ٦٣٣هـ/ ١٢٣٥م .

الحفظ : المتحف البريطانى رقم : 1 NO. 55 7-9

مكان الصناعة : حلب

التوصيف الزخرفى (لوحة ٤٨)

يعتبر هذا الأسطرلاب من الأسطرلابات الفريدة حيث يحتوى على العديد من المعلومات الهامة مثل :ـ

١ـ اسم الصانع ٢ـ موطنه ٣ـ أسماء وألقاب السلاطين فى هذه الفترة

٤ـ التاريخ بالحروف .

كما يعد هذا الأسطرلاب من الأسطرلابات المسطحة فهو يتكون من جزئين رئيسيين هما :

١.الأم

وهى تتكون من صفيحة كبرى تجمع الصفائح الملتصقة بها كما يوجد بها الحجرة وهى الحلقة الغليظة المستديرة والمتوازية للسطوح العريضة المحيطة لجميع الصفائح الملصقة بجسم الأم بطوق وشغلت كذلك بزخرفة حرف (T) المزدوج المعكوف[2] .

---

(١) Lane-Poole St., The Art., P. 177; Migeon G., Les Cuivres., III, P. 32; Berchem M.V., Notes., I, P.32; Migeon G., Manuel., II, P. 58; Wiet G., Répretoire., X, P. 45; Mayer L.A., Islamic Astrolabists and their Works, Geneva, 1956, P. 29.

(٢) راجع : حسن الباشا، الاسطرلاب، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها. ص ٥٧٨-٥٧٩ .

٢ـ الصفائح (شبكة الأسطرلاب)

يظهر عليها صور الكواكب والأبراج السماوية وبعضها يظهر فى صورة آدمية وحيوانية فيظهر من الأبراج برج السمكتين وبرج التنين وكوكبة الدجاجة وكذلك نجم كيغاوس (الملك) ممثلا فى هيئة راقصة بالإضافة إلى وجود عناصر زخرفية من التفريعات النباتية المجدولة والمضفرة وأيضا بعض الكتابات ورموز وأرقام خاصة بالفلك[١]. (لوحة ٤٨)

كما ان ظهر الإسطرلاب (لوحة ٤٩) يزخرفه رسوم الأبراج السماوية بالإضافة إلى حسابات ورموز الفلك ويزخرف الطوق الذى يجمع الصفائح زخارف نباتية وأيضاً يوجد فى النصف الأسفل كتابات مكفتة[٢]. ومن خلال الدراسة الميدانية بالمتحف البريطانى بلندن قمت بفحص هذه الكتابات على الأسطرلاب وعلى الرغم من صعوبة تتبع هذا النص نظرا لسقوط التكفيت من عليها بالإضافة إلى وجود سطرين منها أسفل الطوق الجامع للصفائح فانى تمكنت من قراءة النص بشكل جديد يتفق وتأريخ الأسطرلاب وكذا يتفق مع اسماء وألقاب السلاطين[٣]. قبل الدخول فى هذه القراءة ينبغى عرض القراءة السابقة ومناقشتها مناقشة علمية وتاريخية فقد قرأ كل (Bernchem, Lane poole, Migeon) النص الكتابى على النحو التالى :

«صنعه عبدالكريم

المصرى الأسطرلابى

---

(١) هناك الكواكب السيارة وهى زحل والمشترى والمريخ والشمس والزهرة وعطارد والقمر ،والكواكب الثابتة وهى النجوم كلها فى السماء ما خلا السبعة السيارة ورسمت ثابتة لانها تحفظ ابعادها على نظام واحد ولا تسير عرضا وقيل لان سيرها قيس بسير السبعة. والكواكب الثابتة تقع فى خمس واربعين صورة منها اثنى عشر صورة وسط الفلك وهى صورة البروج والاثنى عشر وهى الحمل والثور والجوزاء والسرطان والاسد والسنبلة والميزان والعقرب، والقوس، والجدي، والدلو، والحوت، والحمل. راجع : سعيد مصيلحى، الاسطرلاب ، ص ٢٢ .

(٢) راجع : سعيد مصيلحى ، الأسطرلاب ، ماجستير ، ص ٢٨ ـ ٣٠.

(٣) قمت بفحص الاسطرلاب بمساعدة الدكتورة (Rice Ward) أمينة قسم المعادن الإسلامية بالمتحف البريطانى بلندن.

بمصر الملكى الأشرفى

الملكى المعزى الشهابى

فى سنة خلج هجرية

عفا الله عنه » [1]

وهذه القراءة تثير عدد من الامور التى ينبغى مناقشتها وفقا للظروف التاريخية والسياسية المحيطة بصناعة الاسطرلاب منها ما يلى :

اولا :ـ اعتقد كل من « Berchem ; Migeon» أن الألقاب التى ظهرت على الاسطرلاب خاصة بالسلطان « الملك الأشرف المعز آيبك » أول سلاطين المماليك الذى حكم فى المدة من ٦٤٨ ـ ٦٥٠ هـ وأن الخطأ الموجود يكون فى التاريخ .

وبعد فحص القطعة ودراستها دراسة ميدانية أعتقد أن هذا الأسطرلاب لم يصنع مطلقا فى مصر وذلك للأسباب الآتية :ـ

١ـ لم يسبق أن كتب الصانع مكان الصناعة فى بداية النص وإنما يظهرمكان الصناعة دائما فى نهاية النص قبل التاريخ أضف إلى ذلك أن الصانع كان أكثر تحديدا خلال العصرين الأيوبى والمملوكى فكان يذكر مدينة الصناعة بالضبط حيث يذكر بأن التحفة صنعت فى « القاهرة » ، « الموصل »، و «دمشق » وغيرها من المدن التى كانت تتم بها الصناعة . فعلى سبيل المثال وليس الحصر :ـ

١ ـ إبريق شجاع بن منعة الموصلى حيث ذكر أنه صنع فى الموصل سنة تسع وعشرون وستماية .

٢ ـ إبريق الناصر صلاح الدين يوسف ذكر أنه صنع فى دمشق سنة سبع وخمسين وستماية[2] .

---

(١) راجع : Lane-Poole st., the Art., P. 177; Berchem M.V., Notes., I, P. 32.

(٢) محفوظ بالمتحف البريطانى بلندن رقم : ٦١-٦٩-١٢-٦٦.

٣ ـ إبريق حسين بن محمد الموصلى ذكر أنه صنع فى القاهرة سنة أربع وسبعين وستماية[١].

٤ ـ طاسة خاصة صنعت بأرض مكة سنة ثمانون وخمسماية[٢].

ثانيا :ـ التاريخ واضح جدا على الاسطرلاب حيث كتب بالحروف «خلج» التى تعنى عام ٦٣٣هـ / ١٢٣٥م والمعروف تاريخيا انه لم يكن فى مصر سلطانا يدعى «الملك الأشرف المعزى الشهابى» فى ذلك الوقت ولكن كان الملك الكامل محمد (٦١٥ ـ ٦٣٥هـ/ ١٢١٨ ـ ١٢٣٧ م)[٣].

ولذا كان من الضرورى إعادة قراءة الكتابة بشكل جديد تتفق معها الألقاب والتاريخ مكان الصناعة فكانت القراءة الجديدة على النحو التالى :

« صنعه عبدالكريم

المصرى الأسطرلابى

بمقر الملكى الأشرفي

الملكى المعزى الشهابى

فى سنة خلج هجرية

عفا الله عنه »

أولا : من ناحية حروف الكلمتين موضوع النقاش فهما على درجة كبيرة من التقارب فى طريقة الكتابة مما يجعل الخلط بينهما امراً وارداً نحو :

[بمصر]، و [بمقر].

---

(١) محفوظ بمتحف الفنون الزخرفية.

(٢) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم : ٦. ٣٩.

(٣) هو (السلطان الملك الكامل ناصرالدين أبو المعالى محمد بن الملك العادل أبى بكر بن آيوب ،بالاضافة الى ان «الملك الأشرف المعز آيبك » لم يحمل بين ألقابه لقب « الشهابى »راجع : المقريزى ، السلوك ، ج ١، ق ١، ص ٣٦٨ ـ٣٧١ ، المقريزى ، الخطط ، ج ٢ ، ص ٢٣٧ . ابن تغرى بردى ، النجوم، ج ٧ ، ص ٣ ـ ٧ . .

ثانيا : أن الصانع دائما لايحمل كنيته المكانية إلا إذا كان خارجا عن بلده ويعيش بعيدا عن وطنه عندها يحرص دائما على الاشارة إلى اسم موطنه الاصلى مضافا إلى اسمه ،و لذا نعت الصانع «عبدالكريم » نفسه «المصرى » .

ثالثا : من خلال المصادرالتاريخية التى تروى حوادث عام ٦٣٣هـ/ ١٢٣٥م وما قبلها وبعدها يوجد من الملوك من حمل هذه الآلقاب التى وردت على القطعة مثل : الملك الأشرف موسى الذى كان فى ديار بكر ودمشق ٦٠٨ ـ ٦٢٨هـ/ ١٢١٠ـ ١٢٣٠ وكان من ألقابه الملكى الأشرفى وقد توفى سنة ٦٣٥ هـ/ ١٢٣٧م(١). وكذلك فى سنة ٦٢٨ هـ إنفرد العزيز صاحب حلب بالملك وتسلم الخزائن من آتابكه شهاب الدين طغرل ٦٢٨ هـ/ ١٢٣٠ م ، ٦٣٤ هـ / ١٢٣٦م . توفى سنة ٦٣٤هـ/ ١٢٣٦م(٢).

الخلاصة

من المحتمل جدا ان يكون الصانع عبدالكريم ولد وعاش بمصر ثم رحل للعمل ببلاد الشام واتخذ لقب النسبة «المصرى » وعندما عمل فى خدمة الملك الأشرف موسى بن العادل أبى بكر بن أيوب بدمشق وديار بكر نعت الملكى الأشرفى ووقع على منتجاته الفنية « الملكى الأشرفى » وما يؤكد ذلك هو العثور على آلة فلكية من إنتاج هذا الصانع مؤرخة لسنة ٦٢٥ هـ / ١٢٢٨ م يقرأ النص التالى عليها : « الملكى الأشرفى الأسطرلابى »(٣)، ثم عمل فى خدمة « الملك العزيز غياث الدين محمد بن الظاهر غازى بن صلاح الدين يوسف بن أيوب» صاحب حلب، والمعروف أن لقب «آتابك الملك العزيز ومربيه هو شهاب الدين »

---

(١) راجع : المقريزى ، السلوك ، ج١ ، ق٢ ، ص ٢٤٩ ـ ٢٥١ ، ٢٨٠ ، ابن واصل . مفرج الكروب ، ج٣، ص ٢٣٧ ـ ٢٧٠.

(٢) راجع :ابن العديم (المولى الصاحب كمال الدين ابى القاسم عمر بن احمد بن هبة الله بن العديم ٥٨٨ ـ ٦٦٠ هـ) ، زبدة الحلب فى تاريخ حلب ، المعهد الفرنسى بدمشق للدراسات العربية ، بدون تاريخ ، ج ٣ ، ٥٥٩ ٦٤١ هـ ، ص ٦٤.

(٣) هذه الآلة الفلكية محفوظة فى :

La collection Evans au musée d'histoire des Sciences

راجع : Mayer, L.A., Islamic Astrolabists and their works, Geneva, 1958, P. 29.

فقد حمل الصانع نعت «الملكى المعزى الشهابى » ولا يستبعد ان يكون الصانع قد عمل فى خدمة الاثنين خاصة وأنه يستشف من بعض الروايات التاريخية أن الاثنين جمعتهما علاقات طيبة ظهر بعضها فى حوادث سنة ٦٢٠ هـ / ١٢٢٣م[١].

ثالثا : ـ الاعتقاد بأن الألقاب التى ظهرت على الاسطرلاب خاصة بالسلطان « الملك الأشرف المعز آيبك » أول سلاطين المماليك غير صحيح لسببين :

١ـ أن تاريخ الاسطرلاب واضح سنة ٦٣٣ هـ / ١٢٣٥م فى حين ان السلطان « الملك الأشرف المعز آيبك » أول سلاطين المماليك حكم فى المدة من ٦٤٨ ـ ٦٥٠ هـ.

٢ - أنه لايوجد من بين ألقاب «الملك الأشرف المعز آيبك» لقب «الشهابي»[٢].

وبذلك يمكن القول ان أسطرلاب «عبدالكريم المصرى» صنع بمدينة حلب وليس بالقاهرة.

(١) يذكر المقريزى فى السلوك فى حوادث ٦٢٠ هـ « أنه عندما أخذ المعظم عيسى المعرة وسليمة ونازل حماة شق ذلك على الملك الأشرف موسى وكان بمصر فتحدث مع السلطان « الكامل محمد » فى إنكار ذلك فبعث السلطان الكامل إلى المعظم عيسى يسأله فى الرحيل عن حماة ،فتركها وهو حنق ثم خرج الملك الأشرف موسى من مصر الى بلاده ومعه خلع الملك الكامل والتقليد بسلطنة حلب للعزيز ناصر الدين محمد بن الظاهر غازى فوصل حلب فى شوال وتلقاه العزيز وعمره عشر سنين فأفاض الخلع الكاملية وحمل الغاشية بين يديه وأقام عنده آياما » راجع : المقريزى ، السلوك، ق١ـ٢ ج١ حوادث ٦٢٠، ص ٢٥٠ .

(٢) راجع : المقريرى ، السلوك ، ج ١ ، ق ١ ، ص ٣٦٨ ـ٣٧١، المقريزى ، الخطط ، ج ٢ ، ص ٢٣٧. ابن تغرى بردى، النجوم، ج٧، ص ٣-٧.; Berchem, Max Van, Notes., I, P. 32.
Migeon, G., Manuel, II, P. 58: Les cuivres, tome III, 1904, P. 32.

سابعا : محمد بن ختلخ الموصلي

يعد محمد بن ختلخ من المكفتين البارزين فى القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادي[1]. ولقد جمع بين صناعة التحف المعدنية وصناعة الالات الفلكية[2]. وما يؤكد ذلك هو توقيعه على آلة فلكية مكفتة بالفضة مصنوعة من النحاس الاصفر المكفت بالذهب والفضة، ومؤرخة لسنة ٦٣٩ هـ/ ١٢٤٢ ـ ١٢٤٣ م : ـ يمكن حصر أعماله فيما يلى :

١ـ آلة فلكية باسم محمد بن ختلخ الموصلى

المادة : نحاس أصفر مكفت بالذهب والفضة

التأريخ : ٦٣٩ هـ

التوقيع : محمد بن ختلخ الموصلى

المقاييس : الطول :٣٣سم ،والعرض : ١٩,٩ سم

الحفظ : The British museum, No : 5 - 26 - 10

مكان الصناعة : دمشق[3].

التوصيف الزخرفى

تتألف من قطعتين متداخلتين مع بعضهاعلى النحو التالى :ـ

أولا : القطعة الأولى (لوحة ٥٠)

إطارها الخارجى ذو زخرفة نباتية تدور حول ذلك الإطار ،وعلى السطح يمكن مشاهدة تسع عشرة دائرة مقسمة كل منها إلى عدة أقسام خطوطها مكفتة بالذهب (٢) ونقشت على أرضية ملساء من كل زخرفة.

---

(١) راجع : سعيد الديوه جى ، اعلام صنّاع المواصلة ، ص ١٠٩ ،. الموصل ،. ص ٥٧ - ٥٨.

(٢) وجد توقيعه على مبخرة مصنوعة من خليط معدنى ومكفتة بالفضة والنحاس الأحمر، و ترجع إلى دمشق ٦٢٧ ـ ٦٣٨ هـ / ١٢٣٠ ـ ١٢٤٠م ،وعليها توقيعه فى سطرين كتابين من الخط النسخى نصهما : « صنعه محمد بن ختلخ الموصلى بدمشق» محفوظة مجموعة (The Aron collection) راجع : Allan J.W., Metalwork, PP. 66-68.

(٣) راجع : Wiet G., Rèpretoire., X, P. 135; Rice D.S., Inlaid., P. 332 .

والدوائر كالتالى :ـ

الصف العلوى يحتوى على ثمانية بيوت من اليمين إلى الشمال :

١ـ بيت النفس والحماه	٥ـ بيت الأفراح والأولاد
٢ـ بيت المال والمعاش	٦ـ بيت الأعلال والأمراض
٣ـ بيت الإخوة والأخوات	٧ـ بيت الإنسان والمواصلات
٤ـ بيت الآباء والأمهات	٨ـ بيت الخوف والموت

الصف الثانى يحتوى على أربعة بيوت من اليمين إلى الشمال :

١ـ بيت النقل والحركات	٣ـ بيت الرخا والآمال
٢ـ بيت السلطان والعز	٤ـ بيت الأعداء والحساد

كما يوجد إلى اليمين منها كتابة نسخية مكفتة بالفضة دون إطار وخلفية يعلوها فرع نباتى بسيط ثم الكتابة فى ثلاثة سطور تتضمن اسم الصانع ،وتاريخ الصناعة نصها كالتالى :ـ

« صنعه محمد

بن ختلخ الموصلى

فى سنة ٦٣٩ » [(١)]

كما يوجد بالقرب من هذه الكتابة سطر كتابى نصه :ـ

« قد وضعنا هذا القسى لتوليد الأشكال فتبين فيها من الخط الفاصل لموضع الظهور مولد منها الأمهات »

الصف الثالث يحتوى على أربعة بيوت كتب على اثنين منهما :

١ـ بيت السائل .

٢ـ بيت المسئول عنه .

---

(١) محمد بن ختلخ الموصلى : من الصناع البارزين فى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى). راجع : Allan J.w., Metalwork of the Islamic, P. 74.

ويتوسط الصف السابق دائرة صغيرة تدور عليها دائرة كبيرة من الداخل ظهر عليها كتابات ورموز تشير إلى الحظ ومعرفة الطالع يظهر منها سبع مناطق تقرأ على النحو التالى :ـ

١ـ سعد داخل	٥ـ ممتزج داخل
٢ـ سعد داخل	٦ـ ممتزج
٣ـ سعد خارج	٧ـ سعد داخل
٤ـ ممتزج مايل إلى السعد(١)	

كما كتب فى طرفى الدائرة من اليمين كلمة « المغرب » ومن اليسار كلمة «المشرق »، ومن أعلى كلمة «الجنوب »، ومن أسفل كلمة « الشمال » .

والصف الأخير يحتوى على ثلاث دوائرشغل حول الدائرة الأولى كتابة تقرأ على النحو التالى :

« أنا ذو البلاغة والمحدث صامتا ، بمنطقى الترغيب والترهيب يخص اللبيب ضميره فأبينه فكأن أعضائى خلقن قلوب »

الدائرة الثانية كتب عليها : بيت العاقبة .

الدائرة الثالثة كتب عليها : بيت عاقبة العاقبة .

ومن جهة اليسار كتابة على شكل قوس سقط معظم تكفيتها ومن الصعب تتبعها أسفلها كتابة تقرأ على النحو التالى :

« أنا كاشف الأسرار فى بدايع من حكمته وغرايب وغيوب ولكن بست أيم خدى صاغرا وجعلته عرض الترابى» .

وكل دائرة من تلك الدوائر تشير إلى كتابات لها علاقة بالفلك وعلى الجزء الأسفل دائرة كبيرة محاطة بخط على شكل نصف دائرى تقريبا ،ومن المعتقد أن هذه الدوائر خاصة بتعيين إتجاه الجهات الأربعة حيث نجد أسماء الشمال والجنوب

---

(١) قمت بفحص القطعة ودراستها دراسة تطبيقية بالمتحف البريطانى بلندن.

والمشرق والمغرب. كما يوجد فى مركز هذه القطعة كتابة ثالثة يمكن قراءتها على النحوالتالى :

« وقد وضع هذا الكايوه ليعلم منها محاكاة صور الأشكال من صور المنازل طالعة وغاربة ثم يقع الحكم عليها والله أعلم »

ثانيا : القطعة الثانية (لوحة ٥١)

وهى تختلف فى كتاباتها وزخارفها عن القطعة الأولى فيوجد عليها شريط عليه كتابة بالخط النسخى على خلفية من فروع نباتية دقيقة «أرابيسك » حلزونية الشكل تدور حول الحافة الخارجية يقرأعلى النحو التالى :ـ « العز الدائم والأقبال خالد أبدا والدولة ه الباقية والسلامة العالية والنعمة اليانعة والجد الصاعد الدهر المساعد والعيش الراغد والعمر الطويل السالم والكرامة الكاملة والعيشة الصافية والكفاية الكافية والراحة والبركة والتأييد والظفر »

كما تضم القطعة شريطا ذا زخارف نباتية فى حين يقطعه شكل هندسى يحتوى على كتابة دعائية بخط النسخ على أرضية نباتية تقرأ على النحو التالى :

« العز الدائم والعمر الطويل السالم الجد القادم والامر ه النافذ والسعد الخادم والكرامة الكاملة والعيش الصافية والتأييد والظفر بالا ه عدا لصاحبه ه».

كما يوجد أيضا فى مركز القطعة دائرة صغيرة تتضمن كتابة نسخية تقرأ : «توفى (؟) محمد بن المحتسب البخارى (؟) »(١).

٢ـ مبخرة تحمل توقيع الصانع محمد بن ختلخ

المادة : مصنوعة من خليط معدنى ومكفتة بالفضة والنحاس الأحمر .

التاريخ : ٦٢٨ ـ ٦٣٨ هـ/ ١٢٣٠ ـ ١٢٤٠م

المقاييس : ارتفاع البدن ٣, ١٠ سم طول اليد : ٧، ١٥ سم

(١) راجع : Rice, D.S., Inlaid, P. 332 . العبيدى، التحف المعدنية، ص ١٢٧ .

التوقيع : عليها توقيع : محمد بن ختلخ [1].

الحفظ : محفوظة فى مجموعة the Aron Collection

مكان الصناعة : دمشق

التوصيف الزخرفي (لوحة ٥٢)

أولا :البدن :

اسطوانى الشكل حمل على ثلاثة ارجل على هيئة اقدام الاسد وزخرفت بلفائف نباتية مجدولة والبدن يزخرفه ثلاثة اشرطة تبدأ من أسفل بشريط ضيق ذو زخارف من اوراق نباتية تليه الشريط العريض الذى يزخرفه عدد من العقود الدائرية التى تشتمل بالداخل على زخرفة من ورقة نباتية مفصصة ذات ستة فصوص، يليه الشريط العلوى وهو ضيق ويشتمل على كتابة نسخية نصها :

« العز المقيم الدائم العمر الطويل السالم والعيش الهنى الناعم الخير الجد القادم لصا(حبه) » .

كما يقطع هذا الشريط الكتابى المفصلة التى تشتمل على سطرين كتابين من الخط النسخى نصهما :

« ١ ـ صنعه محمد بن ختلخ

٢ ـ الموصلى بدمشق »[2] (لوحة ٥٣)

ويلتصق بالقسم العلوى من البدن يد أسطوانية تبدأ بمنطقة انتفاخ عليها زخرفة مجدولة يليها منطقة العمود التى تحتوى على زخارف نباتية ولفائف ثم تنتهى عند طرفيها بزخرفة على شكل حيوان خرافى .

---

(١) محمد بن ختلخ : هو نفس الصانع الذى صنع آلة فلكية باسمه من النحاس الأصفر المكفت بالذهب والفضة مؤرخة فى سنة ٦٣٩ هـ /١٢٤١م بمقاييس : الطول : ٣٣سم، والعرض : ١٩,٩سم محفوظة : The British Museum, No: 5 - 26 - 10 .

(٢) راجع : Allan J.W., Metalwork., P. 68.

ثامنا : داود بن سلامة الموصلى

داود بن سلامة مكفت ماهر يرجح انه عاش في القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادي[1] . وأنتج عدة تحف منها ما يلى :

١ـ شمعدان يحمل توقيع داود بن سلامة

المادة : النحاس الأصفر المكفت بالفضة

التاريخ : ٦٤٦ هـ / ١٢٤٨ م .

الحفظ : متحف الفنون الزخرفية بباريس رقم : ٤٤١٤

مكان الصناعة : شمال سوريا[2] .

يعد هذا الشمعدان من الشماعد الكبيرة والشهيرة بين تلك المجموعة المحفوظة بمتحف الفنون الزخرفية بباريس ،وكذلك فهو يجمع بين الزخارف النباتية والهندسية والكتابات والموضوعات المتنوعة منها المناظر الدينية المسيحية بالإضافة إلى توقيع الصانع « داود بن سلامة الموصلى » .

أولا : التوصيف الزخرفى (لوحة ٥٤)

الشمعدان عبارة عن ثلاثة أجزاء :ـ

١ـ البدن .

٢ـ الرقبة .

٣ـ الشماعة .

---

(١) سعيد الديوه جى ، أعلام صناع الموصل ، ص ٩٥ .

(٢) راجع : Berchem M.V., Etude sur les Cuivres Damassquinés et les Verres émaillés, *J.A.*, Tome III, 1904, P. 25; Migeon G., Manuel., II, P. 52.; Dimand M.S., Ahandbook of Muhammadan Art, New York, 1947, P. 148.; Rice D.S., The Oldest., PP. 337-338.; Arts de L'Islami des origines, A 1700 dans les Collections Publiques Françaises, 1970, P. 106.; Runee A., and Others, Christian Themes., P. 55.; Baer E., Ayyubid Metalwork., PP. 24-49.

أولا : البدن

عبارة عن إسطوانة قطرها من أسفل ٩٣سم ،ومن أعلى ٢٥سم ،وتزين بأشرطة أفقية تضم موضوعات دينية مسيحية وأخرى لمناظر قنص وصيد بالإضافة إلى الزخارف النباتية والهندسية ،فهى تبدأ من أسفل إلى أعلى كالآتى :

١ـ تبدأ بشريط ضيق قوام زخارفه تفريعات نباتية متموجة تخرج منها أوراق أنصاف مراوح نخيلية ألى اليمين واليسار بالتبادل.

٢ـ يليه شريط قوام زخارفه حيوانات صيد فى حالة عدو فى اتجاهين متعاكسين على ارضية مزينة بتفريعات نباتية ، يتبع ذلك زخارف نباتية.

٣ـ يتشابه الشريطين الثالث والخامس من حيث وجود العقود المفصصة التى تضم فى كل واحد منهم شخصية مسيحية فردية فى أوضاع مختلفة، وحول روؤسهم هالات وكذلك فقد ظهر الأشخاص المسيحيون فى أوضاع منهم من يتوكأ على عصا والأخر يبدو مفتوح الأيدى أو مرفوعة فى شكل أعمدة أسفل العقود[١].

وهؤلاء الأشخاص يبدون وكأنهم فى حالة تضرع وعبادة إلى الله وقد بدا منهم مسنين وآخرين ملتحين كما ظهر بعضهم يحمل كتابا على الأغلب أنه «الإنجيل» وجميهم يرتدون الملابس المسيحية أما غطاء الرأس فمنهم من يلبس العمامة والبعض الأخر يبدو حاسر الرأس، أما كوشات العقود فقد شغلت بالزخرفة الهندسية الشهيرة والتى تشبه حرف (T)[٢] ويعد هذا الشريط أعرض

(١) يلاحظ ان العقود المفصصة الموجودة على شمعدان داود بن سلامة الموصلى تتشابه مع مثيلتها الموجودة على شمعدان ابى بكر بن الحاج جلدك الموصلى المؤرخ لسنة ٦٢٢ هـ / ١٢٢٥ م المحفوظة فى متحف بوسطن. راجع : Rice, D.S., The oldest, PP. 337-338.

(٢) تميزت مدينة الموصل بهذا النوع من الزخرفة الهندسية ثم ذاعت فى الأقطار الإسلامية الأخرى فى القرن الثالث عشر والقرن الرابع عشر الميلاديين كما يلاحظ أن المناظر التى رسمت هنا قد رسمت بطريقة مشابهة لما رسمت به على الخزف الإيرانى فى العصر السلجوقى. راجع : العبيدى، التحف المعدنية، ص : ٩٤-٩٨، Art de L'islami, P. 106.

الأشرطة الموجودة على بدن الشمعدان فزخارفه مكونة من أربعة وعشرون جامة على أرضية من التفريعات النباتية الدقيقة ارابيسك وهذه الجامات تقسم إلى ثلاثة مجموعات حسب موضوعاتها الزخرفية فهى على النحو التالى :ـ

المجموعة الأولى :

تتألف من أربع جامات مفصصة ذات ستة عشر فصا اثنى عشر منها نصف دائرية أما الأربعة الباقية فمدببة الشكل ،وتعتبر هذه الجامات أكبر الجامات الموجودة على هذا الشريط وتعتبر ذات موضوعات دينية مسيحية، فهى على النحو التالى :

الجامة الأولى :

تمثل منظر « ختان السيد المسيح » فيمكن مشاهدة طفل صغير يحمل فى يده اليمنى منديلا وإلى اليمين يقف رجل دينى فى انحناءة إلى الأمام ويتكئ على عصا طويلة وإلى يساره امرأتان ويبدو أن الجميع فى محادثة كما توجد حول رؤوسهم الهالات[1] .

الجامة الثانية :

تمثل موضوع «ولادة المسيح » حيث يتوسط الجامة السيدة العذراء وهى تحمل المسيح وعلى يمينها شخص يحمل حمامتين وعلى يسارهما رجل دينى يحمل الكتاب المقدس وإلى يمين هذا القديس شخص أخر ذى لحية طويلة وجميعهم يرتدون المسوح الدينى الطويل وتظهر حول رؤوسهم الهالات [2] .

الجامة الثالثة :

تمثل موضوع المائدة أو «العشاء الرباني» حيث يشاهد فيها ستة أشخاص يجلسون أمام مائدة عليها طبق يحتوى على سمكة كبيرة ويظهر فوق رؤوسهم

---

(١) راجع : انجيل لوقا ١ - ٢١.

(٢) راجع : انجيل متى ٢ .

اثنان من الملائكة يمسك كل واحد منها بيد الأخر وبينهما دائرة ويحيط بروؤسهم جميع الهالات[١].

الجامة الرابعة :

تمثل موضوع المعمودية «تعميد المسيح » حيث يظهر فى هذه الجامة اثنان من رجال الدين المسيحى وقد أمسكا بطفل من كتفيه وفى انحناءة بسيطة يحاولان إنزاله فى بئر الماء وكذلك جميعهم يرتدون المسوح الدينى ويظهر حول رؤوسهم الهالات[٢].

المجموعة الثانية :

تشتمل على أربع جامات مفصصة وتعتبر أصغر حجما من المجموعة الأولى وتتميز برسوم موضوعات الصيد والقنص . فتتشابه فى موضوعاتها من حيث رسم صياد يقوم بممارسة رياضات الصيد ويرافقه طيور وحيوانات الصيد حيث يظهر رجل ملتح يحمل خنجرا طويلا أو سيفا وينقض على حيوان من الخلف وتظهر الفريسة وكأنها حيوان خرافى مجنح[٣].

المجموعة الثالثة :

تشتمل على ست عشرة جامة وهى صغيرة نسبيا وتتميز موضوعاتها بأنها موضوعات هندسية.

---

(١) يعتبر هذا الموضوع من الموضوعات المهمة فى الدين المسيحى إذ أنه يمثل عيداً من الأعياد القومية التى يحتفل بها المسيحيون، إذ أنه يمثل عيد خميس العهد حين جلس السيد المسيح وحوله تلاميذه يطعمهم بيده، ويذكر لهم أن هذا الطعام هو جسده، والشراب هو دمه. راجع:

Baer Eva, Ayyubid Metalwork, PP. 24-49.; Runee A. and Others, Christian Themes., PP. 55.

(٢) راجع : متى ٢٨ : ١٩ .، يوحنا ٣ ـ ٥ .، اعمال الرسل ٢ = ٣٧ ـ ٣٨.

(٣) ظهر هذا الموضوع بهذا الشكل على تحفتين أيوبيتين هما :ـ طست الملك العادل الثانى المحفوظ بمتحف اللوفر وصينية بدر الدين لؤلؤ المحفوظة فى ميونيخ، وكذلك يعد هذا الموضوع من الموضوعات الساسانية الشائعة على التحف المعدنية الإسلامية ،وقد وجد على عملات كثيرة منها محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة وهذه العملات ترجع إلى الفترة مابين سنة ٥٧٦ـ ٥٨٩/ . ١١٨ـ١١٩٣م. منها القطعة رقم ١٧٧٨٤والتى ضربت فى عهد مسعود الأول سنة ٥٨٥هـ راجع : آمال العمرى ، الشماعد المصرية فى العصر الإسلامى (ماجستير) ص. ٨٥ ، صلاح حسين العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ٩٦.

ثانيا : كتف الشمعدان

حول الكتف يوجد أربع أفاريز من الكتابة النسخية نصهما كالاتى :

« العز الدائم والعمر السالم والدهر السالم (Sic) والاقبال الزائد والجد الصا ه عد والنعيم الخالد (Sic) والدولة الباقية والسلامة الدائمة والعافية الكاملة ه والنعمة السابغة والدولة القاهرة (Sic) ة والأمر النافذ والعمر الراغد والنعمة الدائة. والنصر أبدا لصاحبه»[١].

يلى هذا الشريط من الكتابات شريط زخرفى أخر عريض ومحدد بشريطين ضيقين بهما زخارف نباتية ويتألف من اثنى عشرة جامة دائرية الشكل على أرضية ذات زخارف هندسية مثل التى وجدت على كوشات العقود فى الشريط الثالث والخامس أما رسوم هذه الجامات فتمثل الأبراج السماوية . كما يوجد نص كتابى مضاف محزوز على الحافة الداخلية لبدن الشمعدان يشير إلى أن الشمعدان قد انتقل إلى ملكية أحد الأشخاص نصه: «انتقل إلا (إلى) (Sic) ملك سيد عبدالله بن يحيى[٢] برسم مواليا الروى (Sic) الكبير[٣] الجهة[٤] الطواشى (Sic) خالد بن فتح» .

ثالثا : الرقبة

الرقبة على شكل اسطوانة ارتفاعها ١٨سم تتصل من أعلى بالشماعة ومن أسفل بسطح البدن ويدور حول أسفلها شريط بارز من الكتابة النسخية جاء فيها اسم الصانع وتاريخ الصناعة نصه كالتالى :-

---

(١) راجع : Art de L'islam, P. 106.

(٢) قرأ (Berchem) هذا الاسم على النحو التالى سيدى عبد الله بن يحيى. راجع: Berchem M. V., Notes., P. 25.

(٣) قرأها أحد الباحثين على نحو «الكمر» راجع: Arts de L'Islam., P. 105.

(٤) كلمة الجهة فى اللغة اسم للناحية وكان يكنى باللفظ عن المرأة الجليلة واستعمل مع أداة التعريف كلقب أصل لمؤنث حقيقى. وأطلق لقب الجهة فى أواخر العصر الأيوبى على شجر الدر عند الدعاء لها أثناء سلطانها ثم انتقل اللقب بعد ذلك إلى عصر المماليك. راجع: حسن الباشا، الألقاب، ص ٢٤٨-٢٤٩.

« البقا والسعد والبقا والمجد والبقا والخير والثنا عمل داود بن سلامة الموصلى فى سنة أربعين وستماية » .

وكذلك يتوسط الرقبة صف من الرجال الواقفين بأوضاع مختلفة محصورة بشريطين من الكتابة الدعائية بالخط الكوفى على أرضية من التفريعات النباتية سقط معظم تكفيتها الآن .

رابعا : الشماعة

تزدان الشماعة بزخارف على سطحها الخارجى تتألف من شريط يحتوى على عشرة عقود محدودة من أعلى ومن أسفل بشريطين من الحبيبات البارزة المصطلح على تسميتها بالآلى الساسانية والأشخاص التى تشغل تلك العقود وكذلك العقود شبيه بتلك الموجودة على البدن[1] .

٢ـ طست يحمل توقيع داود بن سلامة الموصلى

المادة : النحاس المكفت بالذهب والفضة

التاريخ : ٦٥٠ هـ / ١٢٥٢ ـ١٢٥٣م

المقاييس : الارتفاع : ٢٨ سم ،والقطر ٤ ، ٥٨ سم

الحفظ : متحف الفنون الزخرفية بباريس رقم ٤٤١١

الآن متحف معهد العالم العربى بباريس

مكان الصناعة : شمال سوريا[2]

---

(١) من خلال هذا النص الموجود على رقبة الشمعدان الذى يشتمل على توقيع الصانع « داود بن سلامة الموصلي» وكذلك تاريخ الصناعة ٦٤٦هـ / ١٢٤٨ م وايضا استنادا الى ظهور الموضوعات الزخرفية وخصوصا الموضوعات الدينية المسيحية والتى كانت مألوفة على التحف المعدنية المصنوعة لبعض سلاطين بنى ايوب ببلاد الشام وكذلك فان اسلوب الصناعة والموضوعات الزخرفية قريب من اسلوب مدرسة الموصل الذى انتشر فى الموصل ثم انتقل الى بلاد الشام، وبناء عليه يمكن نسبة الشمعدان إلى شمال سوريا. راجع: Berchem M.V., Notes., P. 25; Migeon G., Manuel., II, P. 25; Dimand M.S., Ahandbook., P. 148' Rice D.S., The E., Ayyubid Metalwork., PP. 24-49.

(٢) راجع : Wiet G., Rèpretoire., XI, P. 230; Migeon G., Manuel., II, P. 52; Barrett D., Islamic Metalwork., P. XV; Rice D.S., Studies., II, *BSOAS*, P. 65, L'Islam dans les Collection Nationnales, P. 101; Arts de L'islam, P. 105.

أولا : التوصيف الزخرفي للسطح الخارجى

شغل السطح الخارجى للطست بشريط عريض من الزخارف النباتية واللفائف وأنصاف المراوح النخيلية يفصل بين هذا الشريط جامات دائرية شغلت داخلها بزخارف هندسية من الزخارف المجدولة والمضفورة، و يقطع هذا الشريط عند منتصفه شريط من الكتابة النسخية على أرضية نباتية. تقرأ على النحو التالى :

« العز الدائم الأقبال الزائد / الدهر المساعد العلي[١] الزا(ئد) / والنعيم[٢] الخالد الخير الوافد[٣] لنا[٤] / والنصر الغالب السعد العال[٥] / والأمر النافذ والجد الصا (عد) / والعز والبقا والثنا والشكر لصا (حبه) [٦]» .

كما يوجد فى الثنية الخارجية نصا كتابيا بالخط الكوفى نصه :

---

(١) قرأها أحد الباحثين على هذا النحو «الغلب » ولكن من خلال الدراسة الميدانية للطست بمتحف معهد العالم العربى وكذلك بعد مقارنتها بكلمة «الغلب » الموجودة بنفس النص يمكن قراءتها على النحو المذكور بالمتن. راجع : Art de L'islam, P. 105.

(٢) قرأها أحد الباحثين على النحو التالى :ـ «النعم » ومن خلال الدراسة الميدانية يلاحظ وجود مسافة بين حرفى «العين »، و«الميم » مع سقوط التكفيت فيها. راجع: Art de L'islam, P. 105.

(٣) قرأها أحد الباحثين على النحو التالى :ـ «الواقد» ومن خلال الدراسة الميدانية ومقارنة النص بالنصوص المشابهة يتضح أنها «الوافد » حيث تتفق مع النص والمعنى. راجع: Art de L'islam, P. 105.

(٤) قرأها أحد الباحثين بدون تنقيط على النحو التالى :ـ «الىا» ومن خلال الدراسة يتضح آنها كلمة «لنا» حيث أنها تتفق مع النص والمعنى أيضا . راجع :ـArt de L'islam, P. 105.

(٥) قرأها أحد الباحثين على النحو التالى «القادم » ومن خلال الدراسة الميدانية للقطعة لم أعثر على حرف «الدال» فى الكلمة المذكورة بالإضافة لضيق المساحة المحصورة بين حرفى «الألف» و «اللام» وكذلك تشابه حرف «العين » مع حرف «القاف » مما جعلنى أعيد قرأتها على النحو التالى :ـ «العال » راجع : Art de L'islam, P. 105.

(٦) هذه الكلمة غير واضحة على التحفة وكذلك غير كاملة مما جعل أحد الباحثين يقرأها ويضعها فى النص بهذا الشكل «الفنا» غير المقروء دون معنى وأرجح من خلال الدراسة الميدانية ومن خلال مقارنة النص والكلمة مع النصوص والكلمات الأخرى التى تؤرخ لنفس الفترة أن تكون كلمة « [لصا] حبه » وأهملت نهاياتها لضيق المساحة ولوضوح معناها وكذلك لتعود الصناع أن ينهوا نصوصهم التسجيلية على هذا النحو. راجع: Art de L'islam, P. 105.

« برسم الأمير بدر الدين بيسري[1] الخزندار الجمالى المحمدي[2] »

ثانيا : التوصيف الزخرفي للقاع والسطح الداخلي (لوحة ٥٥)

تبدأ العناصر الزخرفية من منتصف قاع الطست بشكل دائرة شغل داخلها برسم أمير جالس على العرش وحوله إثنان من أتباعه وأمامه رسم فهدين متدابرين وشغلت الأرضية برسم فروع وزخارف نباتية ويدور حول هذه الدائرة شريط دائرى ضيق من الزخرفة الهندسية ثم يليه شريط أخر شغل بداخله مناظر للطيور على أرضية نباتية يحده كذلك شريط ضيق من الزخرفة الهندسية . ثم يلى ذلك شريط عريض شغل داخله بمناظر آدمية وبمناظر الصيد والقنص على النحو التالى :

١ـ منظر اثنين من الموسيقيين يجلسان أحدهما يعزف على آلة تشبه النآى والأخر يضرب على الدف .

٢ ـ منظر صيد حيث يبدو الصياد الذى امتطى جواده وظهر خلفه طائر الصيد الباز فى شكله المتحفز الشائع على مواد الفنون الإسلامية [3] .

٣ ـ منظر لشخصين فى منظر شراب .

٤ ـ منظر صيد يشبه منظر الصيد السابق .

٥ ـ منظرموسيقى يشبه المنظر الموسيقى السابق .

ثم تتكرر هذه المناظر السابقة حتى يصل عددها إلى عشرة مناظر .

---

(١) هو الامير بدر الدين الشمسى الصالحى النجمى احد مماليك الصالح نجم الدين ايوب البحرية تنقل فى الخدم حتى صار من اجل الامراء فى ايام الملك الظاهر بيبرس البندقدارى واشتهر بالشجاعة والكرم وعلو الهمة ،ولم يعرف عنه انه شرب فى اناء واحد مرتين وإنما يشرب كل مرة فى إناء جديد ثم لا يعاود الشرب منه، توفى فى تاسع عشر شوال سنة ثمان وتسعين وستماية. راجع: الدار البيسرية . المقريزى، الخطط ، ج ٢ ، ص ٦٩ ـ ٧٠.

(٢) الخزندار الجمالى المحمدى : الخزندار من الالقاب الفارسية الشائعة وهو الامير المتولى امور الدار البيسرية فى النص اما لفظتى « الجمالى المحمدى » المقصود بهما « جمال الدين محمد » الذى انتسب إليه بدر الدين بيسرى وعمل فى خدمته . راجع: Berchem M.V., Notes., PP. 24-25.

(٣) راجع : عبدالعزيز صلاح ، الرياضة وادواتها . ، ص ٢٣٤ .

يلى هذا شريط ضيق من الزخرفة الهندسية الذى يليه شريط آخر من زخارف رسوم الطيور حتى تنتهى هذه المناظر جميعها برسوم نباتية عبارة عن ورقة نباتية مدببة تدور حول قاع الطست فى شكل متناسق وجميل حتى تلتقى على الحافة الداخلية من أسفل السطح الداخلي(١). يلى ذلك شريط آخر من رسوم الطيور والحيوانات فى أوضاع مختلفة يليه شريط أخر من الكتابة بالخط الكوفى مكونة من كتابة دعائية . يليه شريط عريض به اثنتى عشرة جامة كل واحدة منها مكونة من اثنى عشر فصاً، الأعلى والأسفل منهما مدببان والعشرة الباقية فصوص مستديرة، ويفصل بين كل جامة وأخرى جامة صغيرة شغلت بالزخرفة الهندسية الشهيرة والتى تشبه حرف (T) فى أوضاع مختلفة وشغلت الأرضية بزخارف نباتية دقيقة(٢).

ثانيا : وصف الجامات

الجامة الأولى :

تمثل منظر صيد وقنص حيث يظهر حيوان الصيد وقد انقض على فريسته وقد شغلت الأرضية بزخرفة نباتية .

الجامة الثانية :

تمثل منظر صيد حيث يظهر الصياد وقد امتطى جواده وأمسك بطائر الصيد .

الجامة الثالثة :

تمثل منظر المحمل حيث يظهر رسم الفيل وعليه المحمل(٣).

---

(١) راجع : Rice D.S., Studies., II, *BSOAS*, P. 65.

(٢) Ibid.

(٣) منظر المحمل : الواقع ان مصر اصبحت ترسل الكسوة التى كان العباسيون والامويون يرسلونها قبلا وان كان المأمون العباسى هو اول من ارسلها فى قافلة . كما كان لموكب الحج فى مصر اهمية خاصة منذ مجئ الفاطميين ، وفى ايام الايوبيين والمماليك اصبحت عبارة عن ثياب من حرير سوداء حالكة شعار العباسيين ، مبطنة بالكتان وتكتب فيها آيات الحج مطرزة بكتابة بيضاء فى النسج ذاته ،وفى اعلاها مكتوب بالتطريز اسم السلطان ، ثم استقرت الكتابة صفراء وهو المميز للون السلطان كما كانت تصنع فى دار الطراز بالاسكندرية وكذلك عند مشهد الحسين . وكانت لها ادارة خاصة لصنعها تسمى: دار الكسوة ، يشرف عليها : ناظر الكسوة ،ولعله هو ناظر المحمل الشريف . راجع : عبدالمنعم ماجد ، نظم دولة سلاطين المماليك ورسومهم فى مصر ،مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٧م،ص١٤٣-١٤٥ .

الجامة الرابعة :

تمثل منظر شخص يركب الفيل .

وكذلك تتكرر هذه المناظر على السطح الداخلى للطست حيث تنحصر بين شريطين شغلا بالزخرفة الهندسية .يليه شريط أخر من الزخارف الآدمية التى تدور حول السطح الداخلى بأسلوبين :

الأول : عبارة عن مناظر الطرب ورسوم الأشخاص.

الثانى : الكتابات الدعائية التى تنتهى برسوم الأشخاص فى أوضاع راقصة حيث قسمت إلى ست مناطق فصل بينها جامات ثمانية شغلت برسوم هندسية، يلى ذلك شريط ضيق ولكنه على درجة كبيرة من الأهمية حيث يشغل الثنية الخارجية للطست وقد شغل داخله بتوقيع الصانع فهو على النحو التالى :ـ

« نقش داود بن سلامة الموصلى / فى سنة خمسين وستماية / التأييد العز البقا والشكر لصاحبه »[١].

تاسعا : أبو القاسم بن سعيد بن محمد الأسعردى

من الصناع الماهرين الذين ذاع صيتهم فى ديار بكر وانتسبوا بصفة خاصة إلى مدينة أسعرد.[٢] ومن أشهر أعماله :

١. مقلمة القاهرة [٣]

المادة : النحاس مكفت بالفضة

التأريخ : ٦٣٤هـ / ١٢٣٧م .

المقاييس : الطول : ٣,٣٠سم العرض : ٦,٠٨ سم، الارتفاع : ٤ سم.

---

(١) راجع : Wiet G., Rèpretoire., XI, P. 230; Migeon G., Manuel., II, P. 52.

(٢) ينتسب الى مدينة أسعرد التى تقع بين مدينة طنزة ،ومدينة حيزان بديار بكر. راجع : ياقوت الحموى، معجم البلدان ، مج ٢ ، بيروت ،١٩٨٤ ، ص ٤٩٤ .، ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، ص ٢٢٢ .، ابن الأثير ، الكامل فى التاريخ ، ج ٩ ، ص ٧٤، ج١١، ص ٩٤، ص ٤٩٩ .، Allan J.W., Islamic Metalwork, P. 19.

(٣) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم ١٥١٨٧.

توقيع الصانع : « أبو القاسم بن سعيد بن محمد بن الاسعردى »

مكان الصناعة : أسعرد

التوصيف الزخرفى (لوحة ٥٦)

تعد هذه المقلمة من التحف الأيوبية النادرة ولا يوجد لها مثيل سوى مقلمة أخرى لنفس الصانع سوف يلى ذكرها فى الصفحات القادمة. والمقلمة التى نحن بصددها تتكون من جزئين رئيسيين هما : الغطاء و المقلمة، أما الغطاء فهو على درجة كبيرة من الأهمية حيث يحمل العديد من الزخارف والكتابات التى تشير إلى اسم الصانع وتاريخ الصناعة بالإضافة إلى اسم الامير الذى أمر بالصناعة.

أولا :الغطاء

التوصيف الزخرفى للسطح الخارجى

يزين السطح الداخلى زخارف متنوعة ما بين رسوم أشخاص فى أوضاع مختلفة، زخارف هندسية، و نباتية وبالإضافة إلى الكتابات التى اشتملت على توقيع الصانع، وتاريخ الصناعة. كما يزخرف السطح الخارجى سبع جامات مفصصة شغلت هذه الجامات برسوم أشخاص فى اوضاع مختلفة وباسلوب خطى بسيط على النحو التالى :ـ

الجامة الأولى والثانية :

يظهر فيهما منظر شخص جالس

الجامة الثالثة :

يظهر فيها شخص جالس ويمسك بيده اليمنى كأسا.

الجامة الرابعة :

يظهر فيها شخص جالس رافعا يديه إلى أعلى فى حين يحيط برأسه شكل الدائرة

الجامة الخامسة :

يظهر فيها شخص جالس ممسكا بيده اليمنى سيفا ويرفعه خلف رأسه .

الجامة السادسة :

يظهر فيها شخص جالس متشابك الأيدى ويحيط بجانبيه رسم سمكتين كبيرتين . كما يزخرف الجوانب الخارجية إفريز من الزخارف النباتية التى تتشابك مع بعضها فى شكل دائرة [١].

التوصيف الزخرفى للسطح الداخلى (لوحة ٥٦)

تبدأ الزخرفة الداخلية بشريط عريض فى الوسط شغل بكتابة بخط النسخ الذى يسير على أرضية نباتية يبدأ النص الكتابى

قراءة النص على النحو التالى :ـ « . . . عن الإنتفاع وبها جمال وبأنها تجرى لنا دائما السعد الحميد »

كما يوجد أعلى وأسفل هذا النص السابق سطران كتابيان نصهما كالآتى :

١ـ النص الأعلى نصه :

« برسم الأمير جمال الدين أحمد بن غازى بن الثغرى »[٢].

---

(١) يلاحظ على تلك الجامات وجود صدأ كثيف باللون الاخضر الداكن اخفى بعض زخارف السطح الخارجى ولقد تقدمت بطلب الى مدير المتحف اوصى فيه بضرورة ترميم وصيانة هذه التحفة نظرا لأهميتها الاثرية والفنية وربما كانت المناظر على غطاء المقلمة تمثل مناظر للأبراج السماوية. المؤلف من خلال الدراسة التطبيقية .

(٢) الأمير جمال الدين أحمد بن غازى بن الثغرى : هو الامير احمد بن الظاهر ابو منصور غازى ولد فى سنة ٥٩٩ هـ/١٢٠١م وتوفى فى شعبان سنة ٦٥٠ هـ /١٢٥٢م حكم فى ديار بكر (عينتاب وأسعرد). راجع المقريزى ، السلوك ، ج١ ، ق١ ، ص ٣٨٩ .، زامباور ، معجم الانساب والاسرات الحاكمة فى التاريخ الاسلامى ، دار الرائد العربى ، بيروت ، ١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ م ، ص ١٥٥ ـ ١٥٩ .

٢ـ النص الأسفل نصه :

« عمل أبو القاسم بن سعيد بن محمد الأسعردى في سنة أربعة وثلثين وستماية » [١] (لوحة ٥٧)

ثانيا : البدن

يشغل السطح الخارجى لبدن المقلمة زخارف كتابية عبارة عن اسم الصانع أبو القاسم بن سعيد بن محمد الأسعردى بالخط الكوفى المربع وايضا شغلت الأرضية بزخارف هندسية ويلاحظ سقوط معظم التكفيت الموجود على السطح الخارجى . اما الزخارف الداخلية هنا فهى قليلة إذا قورنت بمثيلتها على السطح الداخلى للغطاء وهى لا تتعدى شريط مستطيل ضيق من الزخارف الهندسية شغل داخله بزخرفة على شكل حرف (Z) حصر بداخله شريط كتابى من الخط الكوفى المربع من العبارات الدعائية سقط معظم التكفيت به كما يلاحظ أن هذا الشريط يبدأ وينتهى برسم دائرة شغلت بزخرفة هندسية على شكل حرف (Z) تشبه ما هو على الغطاء من الداخل وهو نفس العنصر الذى ظهر على مقلمة متحف اللوفر كما رسم فى منتصف الشريط الكتابى من أعلى وأسفل رسم هندسى بسيط .

---

(١) ابو القاسم بن سعيد بن محمد الاسعردى من الصناع الذين ذاع صيتهم فى ديار بكر وانتج عدد من التحف المعدنية فى العصر الايوبى كما انتسب الى مدينة اسعرد وهى من مدن ديار بكر . راجع : ياقوت الحموى ، معجم البلدان ، مج ٢ ، بيروت ، ١٩٨٤م ، ص ٤٩٤ .، ابن خلكان ، وفيات الاعيان وانباء الزمان ، حققه د/إحسان عباس ، مج ٣ ، دار الثقافة ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص٢٢٢.، ابن الاثير ، الكامل فى التاريخ ، ج٩،ص٧٤.،ج١١، ص٩٤.، ج١٢. ص ٤٩٩،
Allan J.W., Islamic Metalwork the Nuhad Es-Said Collection, sotheby, 1982, P. 19.

٢. مقلمة باريس[١]

المادة : النحاس المكفت بالفضة

التأريخ : ٦٤٣ هـ/ ١٢٤٥ م

الصانع : أبو القاسم بن سعيد بن محمد بن الأسعردى

مكان الصناعة أسعرد[٢]

أولا : التوصيف الزخرفى فى للسطح الخارجى

أولا :البدن

يدور حول البدن شريط من الكتابات الكوفية المتشابكة والتى تشغل جميع الشريط على البدن فى شكل زخرفى غير مقروء .

الوجه الرئيسي :

يتخلل هذا الشريط ثلاث جامات كما تظهر آثار المفتاح الذى كان يتم عن طريقه فتح المقلمة وإغلاقها [٣].

الجامة الأولى :

يظهر فيها رسم لموسيقى يعزف على الناى ويرتدى الملابس العربية بالإضافة إلى العمامة العربية التى يتدلى منها جزء على ظهره كما يشغل أرضية الجامة رسوم بناتية .

الجامة الوسطى :

شغلت برسم حرف (T) المعروف وهى الجامة التى كان بها المفتاح .

---

(١) متحف اللوفر بباريس رقم : K : 3438.

(٢) وردت إشارات عابرة للمقلمة فى :

Wiet G., Catalogue général., P. 174.; Rèpretoire., XI, PP. 165-166.

(٣) يلاحظ من الدراسة الميدانية للمقلمة أنها مضافة إليها وليست من نفس التأريخ وذلك يتضح من أنها خالية من العنصر الزخرفى الذى يسير فى نفس الشريط وهو عبارة عن الزخرفة بالخط الكوفى الهندسى المضفور. كما أنها تحمل عناصر زخرفية نباتية تختلف فى أسلوبها وطريقة تنفيذها عن بقية العناصر الزخرفية . الباحث

الجامة الثالثة :

يظهر عليها رسم لموسيقى يضرب على الدف كما يلاحظ أيضا أنه يرتدى الملابس العربية وكذلك العمامة العربية وشغلت الأرضية بالرسوم النباتية .

٢ـ الوجه الخلفى

شغلت بشريط الكتابة المذكورة يتوسطه جامة بها شخص جالس كما يوجد عليه «المفصلة » التى تربط الغطاء بالبدن .

٣ـ الجانبان شغلا بالزخرفة بالخط الكوفى الهندسى المضفور الذى يتشابك فى أشكال زخرفية . (لوحة ٥٨)

ثانيا : زخرفة الغطاء الخارجية

سطح الغطاء زخارفه عبارة عن شريط عريض شغل بسبع جامات مفصصة شغل داخلها برسوم أشخاص فى وضعيات متنوعة تشبه جامات مقلمة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، وقد نفذت هذه الجامات على أرضية من الزخرفة الهندسية ،وأشكال هذه الجامات غير واضحة نظرا لسقوط التكفيت بها .

ثانيا :التوصيف الزخرفي للسطح الداخلي

أولا : سطح الغطاء الداخلى (لوحة ٥٩)

تبدأ بشريط ضيق من الزخرفة الهندسية عبارة عن حرف (Z) وضع قائم وأخر مائل يليه شريط عريض من الزخرفة الكتابية يحده فى بدايته ونهايته رسم دائرة شغلت بزخرفة هندسية عبارة عن حرف (Z) كما يحيط بقطرها عدد من النقط البسيطة التى تزين الدائرة. يليه شريط ضيق أخر يشتمل على النص الكتابى الذى يحتوى على اسم الصانع وتاريخ الصنع نصه كالتالى :

« عمل أبو القاسم بن سعيد بن محمد أسعردى فى سنة ثلث وأربعين وستماية »[١] .

---

(١) قرأ (Berchem) الكتابة التى تحمل اسم الصانع على النحو التالى: «عمل أبو القاسم بن سعيد بن محمد بن الجودى سنة ٦٤٣هـ/ ١٢٤٥م» راجع: Berchem M.V., Notes., P.33 .

اما الشريط العريض فيشغله كتابات من الخط النسخ على أرضية من المهاد النباتى ، ونص الكتابة على النحو التالى :

« أنا والندا يا صاح[1] عند المريد ذخر سوا الحمدى هذا لقاصده وطالبه وأنا لحاسد وللعدى »[2] ـ (لوحة ٥٩) .

(١) ياصاح أى ياصاحبى . راجع ، المعجم الوجيز ، ص ٣٥٩ .

(٢) راجع : عبدالعزيز صلاح ، المعادن الأيوبية . ، ص ١١٧ . .



الفصل الرابع

العناصر الزخرفية والمناظر التصويرية على التحف المعدنية الأيوبية

أولا : الكتابات.

ثانياً : الزخارف النباتية.

ثالثاً : المناظر التصويرية.

لقد تعددت وتنوعت العناصر الزخرفية التى حليت بها التحف المعدنية الأيوبية حيث حرص الصنّاع على زخرفتها وتغطية سطوحها بشتى العناصر سواء كانت تلك الزخارف نباتية أو هندسية أو رسوم طيور وحيوانات أو مناظر تصويرية فضلا عن الكتابات التى تنوعت ما بين كتابات تسجيلية وزخرفية أو عبارات دعائية أو توقيعات للصناع، كما لم تقتصر الزخارف على الأجزاء الواضحة امام المشاهد فقط بل ان الفنان زخرف تلك الأجزاء المختفية عن المشاهد مثل القاع الخارجى للطسوت والصوانى والاباريق التى لا يمكن مشاهدتها إلا إذا رفع الإناء كما سوف أوضحه على الصفحات القادمة . وقد كان توزيع الزخارف على سطح التحف المعدنية الأيوبية الموصلية أو الدمشقية أو القاهرية يتم عن طريق تقسيم السطح إلى أشرطة افقية أو دائرية ذات عرض متفاوت حيث يتخللها عدد من الجامات دائرية الشكل أو متعددة الفصوص ثم تضم تلك الأشرطة والجامات الرسوم المختلفة . وكانت الموضوعات الممثلة على التحف الأيوبية أكثر انتشارا حيث اشتملت تلك التحف على موضوعات متعددة منها ما يمثل مظاهر الحياة اليومية والريفية ومناظرالحقول والمراعى، كما اشتملت على موضوعات دينية مسيحية، وموضوعات للطرب والموسيقى، ومناظر للألعاب الرياضية المختلفة كما يلاحظ على تلك التحف اهتمام الصانع بمعظم زخارف التحفة سواء كانت الزخارف رئيسية ام ثانوية وسواء تحتل تلك الزخرفة مكانا بارزا من التحفة أو فى مكان غير بارز واغلب الظن ان هذا الافراط فى الزخرفة يرجع إلى طموح الصانع فى الحصول على تقدير أعلى ومن ثم رفع القيمة المادية لمنتجاته .

أولا : الكتابات على المعادن الأيوبية

مهما يكن من الامر فان استعمال الزخارف الكتابية ازداد شيوعا فى العالم الإسلامى منذ القرن الرابع الهحرى/ العاشر الميلادى، وبلغ ذروة مجده فى

القرنين الخامس والسادس الهجريين/ الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين[1] .
ولقد حملت المعادن الأيوبية أنواع الخطوط سواء كان الخط الكوفى بأنواعه أو الخط النسخ بالإضافة إلى استخدام الكتابة على هيئة رسوم أشخاص راقصة آو تنتهى هاماتها بوجوه آدمية أو حيوانية أو رؤوس الطير وغيرها من الأشكال كما يمكننا القول بأن الخط الكوفى صار جنبا إلى جانب الخط النسخ فلم يختفى ولم يقتصر على الكتابة الدعائية فقط كما هو شائع ولكنه استخدم فى الكتابة التسجيلية والكتابة الدعائية .

أولا : الخط الكوفى

عرف الخط العربى فى وقت من الاوقات باسم « الكوفى » لانه انتشر من الكوفة إلى أنحاء مختلفة من العالم الإسلامى مصاحبا لانتشار الإسلام وتعددت أنواعه فمنها مايلى : -

١ - الخط الكوفى البسيط

هو النوع الذى لا يلحقه التوريق أو التخميل أو التصغير، ومادته كتابية بحتة حيث شاع فى العالم الإسلامى شرقه وغربه فى القرون الهجرية الاولى حتى وقت متأخر ومن اشهر أمثلته: كتابة قبة الصخرة فى القدس، ٧٢هـ/ ٦٩١م وكتابة مقياس النيل فى القاهرة، ٢٤٧هـ/ ٨٦١م وكتابة الجامع الطولونى بالقطائع، ٢٦٥هـ/ ٨٧٩م وغالبية الكتابات التى على شواهد القبور فى مصر وغيرها من بقاع العالم الإسلامى. وقد كان الخط الكوفى بسيطا فى مبدأ أمره : لا توريق فيه ولا تعقيد ولا ترابط بين الحروف، ومع ذلك كله فإن المتقن من هذا النوع البسيط لا يخلو من طابع زخرفى رصين وهادئ ورأى الفنانون ان فى خطوطه العمودية والافقية عنصرا يمكن استغلاله من الناحية الزخرفية فأقبلوا على ذلك وابدعوا فيه وخلفوا ضربا من الكتابة الكوفية الزخرفية متعددة الجوانب والصفات[2] . ولقد ظهر على التحف المعدنية الأيوبية حيث يوجد على السطح

---

(١) ابراهيم جمعه، دراسة فى تطور الكتابات الكوفية، ص ٢٦.

(٢) نفسه.

الداخلى لطست الملك العادل أبى بكر نصا من الخط الكوفى البسيط يشتمل على أسماء وألقاب السلطان العادل أبى بكر وهو ما يؤكد استخدام الخط الكوفى فى الكتابة التسجيلية بالإضافة إلى وجود نصا آخر من الكتابة الكوفية الدعائية .

٢ـ الكوفى المورق والمشجر(١)

هو النوع الذى تلحقه زخارف تشبه اوراق الاشجار، وتنبعث من حروفه القائمة وحروفه المستلقية وبالاخص الحروف الاخيرة سيقان رفيعة تحمل وريقات نباتية متنوعة الأشكال، ومن أشهر الافاريز المورقة ما يوجد فى المقصورة الموجودة بجامع الحاكم بأمر الله الفاطمى بالقاهرة ٣٨٠-٤٠٣هـ/ ٩٩٠-١٠١٣م حيث يخرج من اطراف حروفه سيقان نباتية دقيقة محملة بالوريقات المختلفة الأشكال(٢) وتزخرف نهايات حروفه بما يشبه الفروع عندما تخرج من السيقان أو بزخارف اخرى ورقية الشكل أو ذات فصوص، وقد شاع هذا النوع من الزخارف الكوفية فى شتى أنحاء العالم الإسلامى. ومن انواعها الاخرى كتابات كوفية تقوم على مهاد من الزخارف النباتية المستقلة عنها وقوام هذه الزخارف النباتية فروع وسيقان ووريقات لا تتصل بالكتابة .بل تبدو كأنها تنحدر فى اتجاه واحد، فتزيد من جمال الحروف ولاسيما إذا امتازت هذه بالدقة والاناقة والاتساع، وحسن التوزيع .وأحيانا يعمد الخطاط فى استعمال الخط الكوفى فى الزخرفة إلى الانصراف عن العناصر النباتية ويعمل على الوصول إلى قوة التعبير والجمال الزخرفى بحسن التوزيع ورشاقة الرسم والافادة من التقويسات والدوائر(٣) . ولقد ظهر هذا النوع على التحف المعدنية الأيوبية حيث ظهر على زخارف قاع

---

(١) راجع : Grohmann A., The Origin and Early Development of Floriated Kufic, Ars Orientalis, Vol. II, 1957, PP. 183-185.

(٢) من أمثلة ذلك صحن من الخزف محفوظ بمتحف اللوفر بباريس رقم AA96 يرجع إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى. وهو من صناعة سمرقند ويحمل عبارة بالخط الكوفى نصها " «العلم أوله مر مذاقه. لكن آخره أحلى من العسل. السلامة». راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٢، شكل ١٦٦. ، Soustiel J., La Ceramique., Fig. 53.

(٣) ابراهيم جمعة، دراسة فى تطور الكتابات. ، ص ٤٥.

طست الملك الصالح نجم الدين أيوب المحفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة . كما ظهر هذا النوع على التحف المعدنية الأيوبية مثل: علبة اسماعيل بن ورد الموصلى[١]. زهرية الملك الناصر صلاح الدين يوسف[٢].

٣ـ الخط الكوفى المضفور ذو الحروف المترابطة[٣]

وهو نوع من الزخارف الكتابية التى بولغ فى تعقيدها أحيانا إلى حد يصعب فيه تمييز العناصر الزخرفية، وقد تضفر حروف الكلمة الواحدة كما قد تضفر كلمتان متجاورتان أو أكثر لكى ينشأ من ذلك إطار جميل من التضفير. حيث يربط الفنان بين حروف الكلمة الواحدة أو الكلمتين ليصل إلى تأليف إطار أو شكل هندسى وقد تعانق هامات الحروف فتبدو كأنها شفا مقص، وقد يزداد التعقيد حتى يصبح من العسير ان نميز العناصرالزخرفية المختلفة بعضها من بعض ولقد ظهر هذا النوع على التحف المعدنية الأيوبية فظهر على إبريق الذكى النقاش[٤] كما ظهر كذلك على طست الصالح نجم الدين أيوب كما توضح الكتابات الكوفية المضفورة على رقبة قبة ضريح الخلفاء العباسيين ٦٤٠هـ/ ١٢٤٢م، الصلة الشديدة بين الفنون الأيوبية اذ يظهر التشابه الكبير بينها وبين كتابات طست الملك الصالح نجم الدين أيوب بواشنطن، وهذا يوضح مدى التقارب بين العناصر الزخرفية الأيوبية سواء على العمارة أو الفنون التطبيقية[٥] .

٤ ـ الخط الكوفى الهندسى المربع[٦]

يمتاز عن بقية انواع الخطوط الكوفية بانه شديد الاستقامة قائم الزوايا أساسه هندسى بحت . من المحتمل ان تكون نشأته فى ايران ناتجة عن التأثر بالزخارف الهندسية الصينية أو يكون أساسه الزخرفة بالطوب المختلفة الحرق فى أوضاع

---

(١) محفوظة بمتحف بناكى بأثينا.

(٢) محفوظة بمتحف اللوفر.

(٣) راجع : Grohmann A., The Origin. PP. 183-185.

(٤) محفوظ فى همبورج.

(٥) راجع : حسنى نويصر، العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك، ص ٩٩.

(٦) راجع : Grohmann A., The Origin. PP. 183-185

افقية ورأسية بحيث تتألف منها أشكال هندسية. والواقع ان الفنان المسلم بصفة عامة استخدم الكتابة العربية كعناصر زخرفية بحتة دون التقيد بمعنى معين تجاه هذه الحروف، وقد ساعدت حروف هذه الكتابة العربية الفنان للوصول لهدفه لما تميزت به حروف هذه الكتابات من صلابة ومرونة وتنويع فى الأشكال، كما ظهر أيضا على التحف المعدنية الأيوبية حيث ظهر شريط من الكتابة بالخط الكوفى الهندسى على السطح الخارجى لطست الملك الصالح نجم الدين أيوب المحفوظ بمتحف الفرير جاليرى بواشنطن. كما ظهر على إبريق أحمد الذكى النقاش المؤرخ فى سنة ٦٢٠ هـ / ١٢٢٣م المحفوظ فى كليفلاند وشمعدان أبى بكر بن حاج جلدك المؤرخ فى سنة ٦٢٢ هـ/ ١٢٢٥م المحفوظ بمتحف الفنون الزخرفية ببوسطن، كما استخدم الفنان الأيوبى الخط الكوفى الهندسى المربع[(١)] فى زخرفة منتجاته وقد ظهر هذا جليا على مقلمة ابوالقاسم الاسعردى[(٢)] كما ظهرت الكتابة الكوفية المتداخلة التى تنتهى من أعلى برسوم وجوه آدمية وتعتبر من التحف المعدنية الأيوبية الفريدة التى حملت هذا النوع من الكتابة كما تعتبر أقدم قطعة معدنية إسلامية حملت هذه الكتابة سطل مؤرخ فى سنة ٥٥٩هـ / ١١٦٣ م[(٣)].

والملاحظ ان التطور قد اصاب هذه الخطوط فى العصر الأيوبى حيث اختفت الوريقات من اطراف الحروف وأخذت الحروف نفسها تتداخل بعضها فى بعض بحيث تعقدت وصعبت قراءتها ثم تغيرت أشكال الحروف ونقوش بعضها وحلت محل الحروف المستقيمة، وهو ما يسمى بالكوفى المعشق، ونجده فى تابوت المشهد الحسينى وتابوت الإمام الشافعى وفى احدى نوافذ المدرسة الصالحية[(٤)].

---

(١) راجع : Grohmann A., The Origin., PP. 183-185

(٢) محفوظة بمتحف اللوفر رقم K 3438.

(٣) راجع : Ettinghausen R., The Bobrinski (Kettle) patron and style of an Islamic Bronze, Islamic Art and Archeology Collected popers, Berlin, 1984, PP. 315-320.

(٤) محمد عبدالعزيز مرزوق ، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، ص ٦٨-٧٢.

خط النسخ:

والواقع ان استعمال خط النسخ بدأ منذ أواخر العصر الفاطمى كما تشهد بذلك المنسوجات التى تمثل النوع الرابع من منسوجات العصر الفاطمى ولم يكن هذا معناه اقصاء الخط الكوفى عن الاستخدام أو مجرد قصره على العبارات الدعائية ولكنه سار جنبا إلى جانب الخط النسخ واستمر فى الاستخدام خلال العصر الأيوبى(١).

فقد ظهر الخط النسخ على معظم التحف المعدنية الأيوبية سواء فى صورة نصوص تسجيلية أو عبارات دعائية حيث ظهر هذا النوع على مجموعة طاسات أبى المظفر يوسف صلاح الدين المؤرخة ٥٨٠٠ هـ/ ١١٨٤م على شكل شريط يشتمل على أسماء وألقاب السلطان صلاح الدين بالإضافة إلى الأمراض التى تشفى منها الطأس ثم ظهر الخط النسخ على مبخرة الملك العادل أبى بكر ٦٣٥ ـ ٦٣٧ هـ / ١٢٣٨ ـ ١٢٤٠م بالإضافة إلى ظهور خط النسخ على شكل رسوم راقصة على نفس المبخرة ثم ظهوره على علبة الملك العادل المحفوظة بمتحف فكتوريا وآلبرت بلندن، وكذلك على طسته المحفوظ بمتحف اللوفر بباريس وكذلك ظهوره على طسوت الصالح نجم الدين أيوب السابق ذكرها .

وكذلك ظهر على هيئة رسوم الطيور والحيوانات ووجد هذا النوع من الزخرفة على التحف الأيوبية حيث ظهرت هذه الزخارف بخط النسخ على هيئة أشخاص راقصة(٢). ومن امثلته :

---

(١) راجع : عبدالعزيز صلاح، المعادن الأيوبية فى مصر والشام، دكتوراه، ١٩٩٧، ص ٢٢٣.

(٢) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٣٨، ابراهيم جمعه، دراسة فى تطور الكتابات، ص٢٦، ٤٥، يوسف ذنون، النسخ والثلث، المورد، مج ١٥، عدد ٤، ص ١١٦، قديم وجديد فى أصل الخط العربى وتطوره فى عصوره المختلفة، ، المورد، مج١٥، العدد ٤، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م، ص١٢-١٤.

كوب ذو زخارف تمثل رسوم الصيد[1] يحمل شريط من الكتابة النسخية التى على هيئة أشخاص راقصة[2].

وارتبطت زخارف الارابيسك بالكتابات العربية فى كثير من الأحيان، ففى بعض الأحيان كانت هذه الكتابات تشكل العنصر الزخرفى الرئيسى بينما كانت زخارف الارابيسك تخرج من حروفها ونهايتها، والواقع ان الفنان المسلم بصفة عامة استخدم الكتابة العربية كعناصر زخرفية بحتة دون التقيد بمعنى معين تجاه هذه الحروف، وقد ساعدت حروف هذه الكتابة العربية الفنان للوصول لهدفه لما تميزت به حروف هذه الكتابات من صلابة ومرونة وتنويع في الأشكال .

والواقع ان اقبال العصر الأيوبى على استعمال خط النسخ لم يكن معناه اقصاء الخط الكوفى عن الاستخدام أو مجرد قصره على العبارات الدعائية فقط كما ذهبت احدى الباحثات المصريات حيث ذكرت : « ان استعمال الخط الكوفى بعد العصر الفاطمى اقتصر على الآيات القرآنية والعبارات الدعائية، اما الخط النسخ فى العصر الأيوبى فكانت تكتب به الكتابات التسجيلية »[3].

وما يؤكد ان الخط الكوفى سار جنبا إلى جانب الخط النسخ خلال العصر الأيوبى وكتب به كتابات تسجيلية ولم يقتصر فقط على العبارات الدعائية تلك

---

(١) محفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس.

(٢) وقد ظهر هذا النوع من الكتابة بشكل متطور فى العصر المملوكى على شمعدان كتبغا المحفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم: ٤٤٦٣. وزخرفتها كتابة دعائية يحيط بجزئها السفلى. وسيقان الحروف فى هذه الكتابة على هيئة رسوم آدمية دقيقة وفى أوضاع مختلفة يبدو فيها شيء من الحركة. وعلى الجزء العلوى كتابة باسم الأمير كتبغا الذى ارتقى عرش مصر سنة ٦٩٤هـ/ ١٢٩٤. راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٥٥٦، حسن الباشا، شمعدان كتبغا، كتاب القاهرة، ص ٥٢٦-٥٣١.

(٣) الحقيقة أن الباحثة قد جانبها الصواب لأن الخط الكوفى سار جنباً إلى جانب الخط النسخ فى العصر الأيوبى وكتب به بالإضافة للعبارات الدعائية كتابات تسجيلية أيضاً وهناك الكثير من التحف المعدنية الأيوبية التى حملت الخط الكوفى فى عبارات تسجيلية تحتوى على أسماء السلاطين والأمراء وكذلك أسماء الصناع وتاريخ ومكان الصناعة. الباحثة هى: عائشة عبدالعزيز محمد التهامى، أثر الحروب الصليبية فى زخرفة المعادن فى العصر الأيوبى، منشورات اتحاد المؤرخين العرب، ندوة عقدها الاتحاد بمقره بالقاهرة تحت عنوان (الإطار التاريخى للحركة الصليبية)، من ٥--٧ رجب ١٤١٩هـ/ ٢٨-٣٠ نوفمبر ١٩٩٥م، ص ٤٩٨.

التحف المعدنية الأيوبية التى حملت كتابات بالخط الكوفى تتضمن عبارات تسجيلية، وأسماء سلاطين بنى أيوب، وأهمها ما يلى :-

١- طست الملك العادل ابى بكر يوجد على السطح الداخلى شريط من الكتابة الكوفية التى تدور حول الحافة تحتوى على اسماء وألقاب السلطان الملك العادل(١).

٢- إبريق ابراهيم بن مواليا حيث يوجد شريط على البدن من الكتابة الكوفية تشتمل على اسم الصانع(٢).

٣- طست الملك الصالح نجم الدين أيوب حيث يوجد شريط عريض على السطح الخارجى شغل بكتابات من الخط الكوفى الهندسى على ارضية من الزخاف الهندسية ورؤوس الطيور والحيوانات والهامات الآدمية(٣).

٤- علبة إسماعيل بن ورد الموصلى، وهى علبة صغيرة مصنوعة من النحاس الأصفر المكفت بالفضة و مؤرخة فى سنة (٦١٧ هـ / ١٢٢٠ م). وتعتبر قاعدة البدن على درجة كبيرة من الأهمية نظرا لاحتوائها على كتابة كوفية على أرضية نباتية تتضمن اسم الصانع وتاريخ الصناعة(٤). وهذه التحف تؤكد ان الصنّاع الأيوبيين استخدموا الخط الكوفى والخط النسخ معا فى كتاباتهم سواء الدعائية أو التسجيلية.

ويمكن القول بأن الزخارف الكتابية التى استخدمت على التحف المعدنية الأيوبية كان الغرض منها تسجيل اسم الصانع واسم صاحب التحفة مقرونا ببعض الالقاب والعبارات الدعائية فضلا عن تسجيل تاريخ الصناعة وقد استمر النوعين الرئيسيين من الكتابة : الخط الكوفى والخط النسخ ولقد زعم البعض ان الخط

---

(١) طست الملك العادل أبى بكر من النحاس الأصفر المكفت بالفضة، صنعه أحمد الذكى النقاش الموصلى يؤرخ فى: ٦٣٥-٦٣٧هـ/ ١٢٣٨- ١٢٤٠م، الحفظ: متحف اللوفر رقم ٥٩٩١.

(٢) إبريق إبراهيم بن مواليا مصنوع من النحاس الأصفر ومكفت بالنحاس الأحمر، النصف الأول من القرن ٧هـ/ ١٣م، متحف اللوفر رقم: K3435.

(٣) محفوظ فى متحف الفرير بواشنطن.

(٤) محفوظة بمتحف بناكى فى أثينا رقم : Case 65, No. 17.

الكوفى كان مقصورا على الآيات القرآنية والعبارات الدعائية ولقد أثبتت الدراسة وجود عدد من التحف المعدنية الأيوبية التى حليت بكتابات بالخط الكوفى تضمنت اسماء السلاطين والامراء والصناع وغيرها من المعلومات التسجيلية الاخرى كما لم يقتصر الصانع فى العصر الأيوبى على الأشكال العادية من الكتابة للنوعين المذكوريين بل نجده يضيف إلى ذلك كأن يستخدم حروفا كتابية تنتهى اطرافها برسوم آدمية ورؤوس الطير والحيوانات، وبذلك اصبحت الزخارف الكتابية من العناصر الرئيسية فى زخرفة التحف المعدنية الأيوبية[١].

ثانيا: الزخارف النباتية

المقصود بالزخارف النباتية كل زينة أو حلية زخرفية تعتمد فى رسمها أو نقشها على عناصر نباتية كالسيقان والاوراق والازهار والثمار وتختلف أشكالها وصورها سواء كانت بشكلها الطبيعى أو محورة عن الطبيعة بصورة بعيدة عن صورتها الاصلية. ولقد تأثرت الزخارف النباتية كثيرا بانصراف المسلمين عن استيحاء الطبيعة وتقليدها تقليدا صادقا امينا فكانوا يستخدمون الجذع والورقة لتكوين زخارف تمتاز بما فيها من تكرار وتقابل وتناظر، وعلى الرغم من ان الزخارف النباتية استخدمت فى كل الفنون ولكنها استخدمت فى الفن الإسلامى وحظيت بالتقدير والاهتمام الكبيرمن جانب الفنانين المسلمين ويرجع السبب فى ذلك إلى عمق ايمان الفنان المسلم ورهافة حسه ورقة مشاعره وحبه للطبيعة، وعن طريق هذا التأمل استطاع ابتكار أشكال جديدة للزخارف النباتية التى ميزت الفن الإسلامى عن غيره من الفنون . ويبدو على بعض الزخارف النباتية الإسلامية طابع هندسى لان قوامها خطوط منحنية أو ملتصقة يتصل بعضها ببعض، وقد يكون بينها ما يخرج منه فص أو فصان أو أكثر، وقد يراعى فى هذه الخطوط مبدأ التقابل والتماثل ولكن الحق ان ما فيها من تجريد وتحوير عن الطبيعة لا يصل إلى حد اعتبارها زخارف هندسية بعيدة عن اى اصول نباتية[٢].

(١) Rice D.S., the Wade Cup in the Cleveland Museum of Art, Paris, 1935, PP. 29-32.

(٢) نجاة شاكر محمد زيدان، أثر العقيدة الإسلامية فى الزخرفة عند المسلمين، مجلة الدارة، العدد الرابع، السنة الثالثة، صفر ١٣٩٨هـ/ ١٩٧٨م، ص ٧٧.

زخارف الأرابيسك[1]

يبدو ان الفنان المسلم كان يعنى بهذه الزخرفة محاولة الوصول لحل للانهائية للوجود أو تأكيد لمبدأ اللانهائى له تحت شعار واحد هو وحدانية الخالق اذ قيل عنها : (إذ لا مبتدأ لها ولا منتهى لانها تسعى وراء الله) وفى موضع آخر قيل هو وحدانية الخالق كما قيل فى مضمونة الفكرى يتطابق مع مضمونة الزخرفى[2]. وقصارى القول ان الرسوم النباتية كانت عنصرا هاما من عناصر الزخرفة الإسلامية ولكنها كانت ترسم بطريقة اصطلاحية محورة عن الطبيعة وقد حاول البعض ان يفسروا ذلك بنفور المسلمين من تقليد الخالق عزوجل وانصرافهم عن صدق تمثيل الطبيعة . ولقد لعبت زخارف الأرابيسك دورا هاما وبارزا فى زخرفة المعادن الأيوبية ويرجع ذلك إلى مابلغته هذه الزخارف من دقة وثراء فكثر استعمالها واتسعت مساحتها واتسمت رسومها بالدقة والتعقيد من كثرة تشابكها وتداخل لفائفها[3].

والواقع ان الدين الإسلامى هو صاحب الفضل فى امتياز الفن الإسلامى بهذا النوع من الزخارف ، إذ انه من المعروف ان عمل التماثيل والصور الآدمية أو الحيوانية كانت من الاشياء المكروهة فى الإسلام[4].

وبذلك خرج الفنانون بفن رائع جميل هو فن الأرابيسك الذى نرى من

---

(١) الأرابيسك : لفظ أجنبى يقابله فى اللغة العربية كلمة «التوريق» وتقدم على عناصر زخرفية مختلفة سواء كانت نباتية أو كتابية أو حيوانية أو هندسية، ومعناها النمو والتكاثر. راجع: محمود ابراهيم حسين، الزخرفة الإسلامية الأرابيسك، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ١١-١٩.

(٢) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٩-٢٥٠.

(٣) راجع : صلاح الدين البحيرى، عالمية الحضارة الإسلامية، ص ٤٧-٥٣.

(٤) اعتماداً على حديث رواه البخارى عن سعيد بن أبى حسن جاء فيه: «كنت عند ابن عباس رضى الله عنهما إذ أتاه رجل فقال: يا ابن عباس إنى إنسان إنما أعيش من صنعة يدى وإنى أصنع هذه التصاوير، فقال ابن عباس: لا أحدثك إلا بما سمعت رسول الله ﷺ يقول. سمعته يقول: «من صوّر صورة فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح، وليس بنافخ أبداً» فربا الرجل ربوة، واصفر وجهه فقال (ابن عباس): ويحك إن أبيت إلا أن تصنع فعليك بهذا الشجر وكل شىء ليس فيه روح». راجع: ابن حجر الإمام أحمد بن على بن حجر العسقلانى، فتح البارى بشرح صحيح البخارى، مراجعة قصى محب الدين الخطيب، دار الريان للتراث، القاهرة، الطبعة الأولى، بدون تاريخ، ج ١٠، ص ٤٠٧.

خلال تكرار العنصر الزخرفى تجددا واستمرارا لا نهائيا منقطع النظير، وهذا الفن لا يعبر بتكرار عناصره فقط ولكن بتجددها ايضا بطريقة لا نهائية[1] .

ومما لا شك فيه ان الفنان هنا حمل بداخله وجهة نظر عالمه الذى يعايشه وهو عالم المسلمين، وبالتالى فعندما اقتحم عالم الطبيعة من حوله نجده يحول كل ما هو محسوس من تجربة ومشاهدة موجودة فى الطبيعة إلى أشكال غير حقيقية وغير موجودة على النحو الذى صوره ورسمه فى الطبيعة[2]. ومن أقدم نماذج هذه الزخرفة ارابيسك ما يرجع إلى الفترة المبكرة من القرن الخامس الميلادى، وهو عبارة عن شريط يتألف من اوراق الأكنتس المتتابعة والمتفرغة بعضها من بعض، ولكن بأسلوب يدل على ثقل واضح فيما يتعلق بالاوراق كما يظهر فيها بوضوح التفرع المدروس المتكرر بانتظام والذى يرتد إلى الامام ومرة إلى الخلف[3]. وهناك نموذج اخر يعود إلى الفترة الزمنية من القرن السابع إلى القرن التاسع الهجرى وهو عبارة عن زخرفة لولبية تتألف من تكوين هيلينستى يرجع إلى منطقة تركستان، وهذا التكرار أقرب إلى قواعد ارابيسك، وربما كان هذا التكوين هو السابق مباشرة على ما عرف فى العالم الإسلامى فى بداية القرن التاسع وخاصة فى نموذج مأخوذ عن جامع عمرو بن العاص . وكذلك يوجد

(١) راجع : صلاح الدين البحيرى، عالمية الحضارة، ص ٤٨-٥٣ .

(٢) كانت الزخارف الساسانية متواجدة فى المرحلة المبكرة من عمر الفن الإسلامى وكان الأمر يستلزم وقتاً كافياً حتى تتمكن زخارف الأرابيسك من التواجد كبديل لهذه الزخارف الساسانية وبالفعل استطاعت زخارف الأرابيسك أن تتواجد وببطء كعنصر منافس للزخارف التقليدية الإيرانية مثل أشكار الأزهار (والزخارف الكأسية يقصد بها نوع من الزخارف الذى انتشر بمفرده وكذلك كجزء مكون لفن زخرفة الأرابيسك كما تأتى تسمية هذا العنصر بالكأس نظراً للشبه بينه وبين أشكال الكؤوس ويختلف هذا العنصر من فنان لآخر ومن تحفة لأخرى تبعاً لعدد البتلات أو الأوراق المكونة لهذه الزخرفة)، والورود والبراعم وأوراق النخيل المجنحة وأنصافها وتعتبر أوراق النخيل أوالمراوح النخيلية من أكثر عناصر الزخارف الإسلامية انتشاراً وتنوعاً على منتجات الفنون الإسلامية كما تبدو على هيئة ورقة مقسومة إلى قسمين يربط بينها ساق أو فرع نباتى واحد كما يرتبط بالمراوح النخيلية زخرفة أخرى هى أنصاف المراوح النخيلية التى انتشرت أيضاً بكثرة ولعبت الزخرفتان دوراً بارزاً كجزء من زخارف الأرابيسك ولكنها كانت أكثر تحويراً وبُعداً عن أصولها القديمة) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٥١-٢٥٢، عبدالعزيز مرزوق، الفنون الزخرفية، ص ١٤٩ .

(٣) راجع : Dimand M.S., Studies in Islamic Ornoment Arts, *Islamica*, Vol. iv, 1937, PP. 293-338.

نموذج لفن الأرابيسك فى سقف مسجد سيدى عقبة بالقيروان عبارة عن شريط منفذ بدقة وبه أشكال قريبة الشبه من قرون الرخاء وزهرة اللوتس[١]. ويبدو ان الفنان المسلم استعمالها بكثرة فى معظم المنشآت المعمارية الاموية كما هو الحال فى واجهة المشتى وبعض أجزاء الفسيفساء فى قبة الصخرة بالإضافة إلى زخارف الرخام الموجودة فى قرطبة، كما ان بعض انواع النسيج المصرى فى الفترات المبكرة كانت تحمل زهرة اللوتس كعنصر زخرفى وبمرور الوقت بدأ الفنان المسلم خاصة فى العصرين الأيوبى والمملوكى فى رسم زهرة اللوتس بأسلوب متأثر بفنون الشرق الاقصى، وخاصة الفنون الصينية والملاحظ ان استخدام زهرة اللوتس شاع بكثرة على المعادن الإسلامية كما ان استعمالها اصبح جزء أساسيا فى زخرفة فن الارابيسك بعد ان فقدت الكثير من ذاتيتها وشخصيتها السابقة وأضيفت لمفاهيم وافكار فن الارابيسك[٢]. وهناك نموذج يعود إلى منتصف القرن التاسع ويرجع إلى مدينة سامراء حيث نجد من التصميمات أوراق متفرعة تنساب ببساطة وبدون عروق وسيقان وهى منفذة بدقة شديدة على الجص بطريقة تنفيذها عن اصولها الطبيعية كما تعتبر الزخارف المنفذة فى مسجد احمد بن طولون بالقطائع من اغنى واجمل نماذج زخارف الارابيسك كونه قد استوفى قوانين الارابيسك وما هو فى الواقع إلا برهان اخرعلى عالمية الحضارة الإسلامية من خلال لوحة رائعة يمثلها فنانوا عالم الإسلام كله بلا استثناء[٣].

---

(١) تعتبر عنصر زهرة اللوتس من أقدم ما استعمل الفنان فى الزخرفة فى معظم الحضارات القديمة، ولقد كان العصر الفرعونى من أكثر العصور التى استعملت زهرة اللوتس من قبل الفنانين المصريين فى العصر الفرعونى بأشكال متنوعة ومختلفة فكانت تارة مقفولة وتارة مفتوحة وكانت بتلاتها توزع بطريقة زخرفية متميزة، وقد تأثرت العصور التالية على العصر الفرعونى بهذا النوع من الزخرفة وخاصة العصر البطلمى فى مصر، وقد استعمل الفنان فى العصر الساسانى زهرة اللوتس بتصميمات متنوعة بعضها قريب من الأسلوب الفرعونى، إلا أن زهرة اللوتس فى الفن الساسانى كانت أكثر استعمالاً فى المعادن. ودائماً كانت تتصل بسيقان طويلة وأحياناً تؤلف هذه السيقان دوائر على براعم زهرة اللوتس. راجع: محمود إبراهيم، الأرابيسك، ص ٢٠.

(٢) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٥٠.

(٣) صلاح الدين البحيرى، عالمية الحضارة، ص ٥٤.

ولقد انتشرت الزخارف النباتية على المنتجات المعدنية الأيوبية فكان يتنوع فى ادائها، ويغلب على معظمها التحوير، وبعدها عن الطبيعة،وكانت تلك الزخارف توضع على هيئة أشرطة ضيقة بهيئة فرع نباتى متموج تخرج منه اوراق وورود كما امتازت التحف المعدنية الأيوبية بوجود فروع نباتية صغيرة تتخلل الرسوم الاخرى ونجد مثل هذه الفروع النباتية على بعض تصاوير المدرسة العربية. ويبدو ان الغرض من وجود مثل تلك الفروع النباتية على تلك التحف هو ملئ الفراغات التى بين تلك الزخارف وكذلك فقد استخدمت الزخارف النباتية ايضا كأرضية تقوم عليها الموضوعات المختلفة، ويتميز هذا النوع من الزخرفة بشدة الالتفاف .ويعتبر استخدام زخارف الارابيسك من المميزات التى امتازت بها التحف المعدنية الأيوبية سواء الموصلية أو القاهرية أو الدمشقية فكانت تغطى فى بعض الأحيان سطح التحفة تقريبا أو توضع داخل جامات أو عقود أو أشرطة، كما كانت الزخارف النباتية ترسم لذاتها كعنصر أساسى من عناصر الموضوع، اى انه لم يقصد منها الزخرفة فقط .كما كانت جذوع الأشجار ترسم محورة عن الطبيعة على هيئة أشكال قمعية متداخلة مع بعضها، وهى تذكرنا بأسلوب بعض التصاوير بالمدرسة العربية(١).

وقد تفنن الصانع فى العصر الأيوبى فى رسم الزخارف النباتية فأحيانا كانت تنتهى الفروع النباتية برؤوس آدمية وحيوانية وطيور(٢). كما يلاحظ ان للعناصر النباتية علاقة مباشرة بشكل المباخر ووظيفتها حيث استخدمت تلك العناصر الزخرفية فى زخرفة هذه المباخر على مر العصور الإسلامية وبصفة خاصة فى عصر الأيوبيين الذى تميز بانتشار هذه الزخارف على المباخر كما انه هناك علاقة وثيقة بين استخدام العناصر النباتية فى زخرفة المباخر وبين وظيفتها التى صنعت من أجلها وذلك نظرا لطبيعة الفروع النباتية من نماذج وتشابك وتقاطع وما ينتج

(١) راجع : ثروت عكاشة، فن الوسطى من خلال مقامات الحريرى، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م، ص ١٦-٤٩.

(٢) العبيدى ، التحف المعدنية، ص ١٧٥-١٧٦.

من ذلك من مساحات مختلفة الأحجام والأشكال يقوم الصانع بتفريعها حتى تتلائم مع وظيفتها كمبخرة تنبعث من خلالها الأبخرة العطرية كما يتميز العنصر النباتي على مباخر العصر الأيوبى بفروعه المتموجة الدائرية والمتشابكة التى تحصر فيما بينها ورقة نباتية ذات ثلاثة فصوص وبذلك اتخذت مظهرا لوحدة متكررة ومتتالية(١).

وقد ظهرت العناصر النباتية بوضوح على مباخر العصر الأيوبى منها على سبيل المثال لا الحصر مبخرة الملك العادل ابى بكر حيث تميزت زخارفها بفروعها المتموجة والدائرية المتشابكة فيما بينها الورقة النباتية ثلاثية الفصوص. بالإضافة إلى ظهور العناصر النباتية على المباخر الأيوبية فقد ظهر كذلك على معظم التحف المعدنية الأيوبية(٢).

الزخارف الهندسية

كانت الزخارف الهندسية معروفة فى الفنون الرومانية غير ان استعمالها كان محدودا، فضلا عن ان رسوماتها كانت تدل على «فقر فى الخيال». وتطورت هذه الزخارف تطورا عظيما فى الفنون الإسلامية وقد حدث هذا التطور بعد ظهور الإسلام واذا كان هذا الأسلوب الهندسى الزخرفى قد انتشر انتشارا واسعا لا نظير له فى تاريخ الفنون فقد انطبعت الزخرفة الهندسية بوحدة فى أساليبها. ولا نعنى هنا الرسوم الهندسية كالمثلثات والمربعات والمعينات والأشكال المخمسة والسداسية، ولا بالأشكال الهندسية البسيطة التى كان لها شأن يذكر فى الزخارف الساسانية والبيزنطية كالدوائر، والعصائب والجدائل المزدوجة، والخطوط المنكسرة، والخطوط المتشابكة، وانما نعنى على وجه خاص بالرسوم الهندسية التى امتازت بها الفنون الإسلامية(٣).

---

(١) راجع : حسن الباشا، المبخرة، ص ٦٠٥ نادية حسن، المبخرة، ص ٦٩-٨١. ، العبيدى، التحف المعدنية، ص ١٧٦. ، عصمت أحمد عوض، المباخر، ص ٥٧-٥٨.

(٢) راجع : Fehérvari G., En Ayyùbidisches., PP. 44-48; Haward C. Hollis, An Arabic., P. 137.

(٣) راجع : زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٨.

كما كانت الزخارف الهندسية أكثر ذيوعا فى الطرز التى ازدهرت فى مصر والشام منها فى سائر الطرز الإسلامية حتى لقد قيل انها ترجع إلى الفن المصرى القديم وذلك رغم ان الحلقة مفقودة بين هذا الفن والفن الإسلامى فى هذا الميدان أو ربما تأثرت بالرسوم الهندسية التى حذقها فريق من صناع الفسيفساء عند البيزنطيين وورثها عنهم صانعوا الفسيفساء[1].

وقد تميزت الزخرفة الهندسية على التحف المعدنية الأيوبية سواء الموصلية أو القاهرية أو الدمشقية بتنوعها وان اهم ما امتازت به تلك التحف هو ان الوحدة الزخرفية التى تضم مختلف الرسوم والزخارف الاخرى كانت تقوم فى بعض التحف على ارضية هندسية قوام أشكالها حرف (T) المعقوف المزدوج، وأحيانا تكون تلك الأشكال الهندسية على هيئة زخرفة مثمنة الأضلاع[2].

وهناك نوع اخر من الزخرفة الهندسية التى ظهرت على بعض التحف الموصلية وهى ذات أشكال اشبه ما تكون بالحرف اللاتينى (Y) المتداخل مع بعضه بهيئة مقلوبة، وكذلك ظهرت زخارف هندسية قوام أشكالها الحرف اللاتينى (Z)، وغالبا ما توضع على جامات دائرية الشكل، وقد ظهرت هذه الزخارف على معظم التحف المعدنية الأيوبية[3].

ثالثا : زخارف الحيوانات والكائنات الخرافية

اشتهرت الفنون القديمة فى الشرق الادنى، بل فى آسيا كلها باستعمال رسوم الحيوان فى زخارفها، و المعروف ان الفن البيزنطى اخذ القسط الاوفر من رسوم الحيوان، وقد كانت رسوم الحيوان مما ورثته فنون الإسلام عن الفنون التى سبقتها فى بلاد الشرق الإسلامى. ويمكن ان نرجع معظم رسوم الحيوان فى الزخارف الإسلامية إلى الفن الساسانى. كما كانت رسوم الحيوان فى الزخارف

---

(١) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٨، أحمد فكرى، مساجد القاهرة ومدارسها، المدخل، دار المعارف بمصر، ١٩٦١م، ص ٤٤.

(٢) راجع : زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٨-٢٤٩. ، العبيدى، التحف المعدنية، ص ١٨٤.

(٣) راجع : Fehérvari G., En Ayyùbidisches., PP. 44-48; Haward C. Hollis, An Arabic., PP. 137-138; Baer E., Metalwork., PP. 122-133.

الإسلامية الاولى تذكر برسوم العصر الساسانى فى القوة وعنف المظهر ولاسيما فى رسم المفاصل، وكانت تشبهها كذلك فى اتباع التماثل والتوازن والتقابل فى رسم الحيوانات والطيور متواجهة أو متدابرة أو بينهما شجرة الحياة، وفى رسمها متتابعة فى أشرطة من الزخرفة. وقد اقبل المسلمون على استخدام رسوم الحيوان فى زخارفهم، ولعلهم لم يتمسكوا فى شأنها بالاحاديث التى تحرم تصوير الكائنات الحية. على ان الفنانين فى الإسلام لم يعنوا بتقليد الطبيعة تقليدا صادقا إلا بعد ان تطورت الفنون الإسلامية تطورا كبيرا وبلغت عصرها الذهبى منذ القرن السادس الهجرى / الثانى عشر الميلادى وبعد ان تأثرت بالأساليب الصينية فى رسم الحيوان[١]. وهكذا نرى ان رسم الحيوانات فى الفنون الإسلامية لم تكن مقصودة لذاتها إلا فى النادر وانما اتخذت فى معظم الأحيان موضوعا زخرفيا وكانت توضع فى دوائر أو أشرطة أو فى مناطق هندسية مختلفة الأشكال ومنفردة أو متواجهة أو متدابرة . ولا ريب فى ان أهم الدوافع إلى رسم الحيوان فى الفنون الإسلامية كراهية الفراغ، والرغبة فى تغطية السطوح والمساحات بالزخارف[٢].

ولقد كانت التحف المعدنية الأيوبية سواء الموصلية أو القاهرية أو الدمشقية غنية برسوم الحيوان والطير حيث اشتملت تلك التحف على رسوم الخيل، والغزلان، و الارانب، و الاسود، و الفهود، و الفيلة، و القردة، و الكلاب، والصيد، و الجمال، و الخنازير، و الاكباش، ومن الطيور الطاووس، والاوز، والصقر والطيور الصغيرة الاخرى . وقد اتخذت تلك الحيوانات عناصر للزخرفة حيث امتازت الرسوم الحيوانية المرسومة على التحف الأيوبية بالدقة، وكانت توضع فى اغلب الأحيان على أشرطة ضيقة، وهى تسير بعضها وراء البعض الآخر أو توضع على جامات، وتشاهد متقابلة فى كثير من الأحيان . وكذلك

---

(١) راجع : زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٥٣-٢٥٥، Ettinghausen R., the Unicorn, Studies in Muslim Iconography, Vol. 1, N.3, Washington, 1950. PP. 27.

(٢) راجع : زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٥٣-٢٥٥.

فقد اشتملت بعض رؤوس الطير على هالة على رأسها[١]. كما وجد على بعض التحف فروع نباتية تنتهى برسوم طيور وحيوانات كما اخذ المسلمون عن فنون الشرق الاقصى رسوم حيوانات خرافية ومركبة وطبيعى انها لقيت منهم ترحيبا كبيرا لانها كانت تتفق فى تركيبها مع البعد عن الحقيقة والطبيعة ومع التجريد الذى نعرفه فى الفنون الإسلامية على ان المسلمين حين أخذوا تلك الحيوانات الخرافية عن الصين، لم يحتفظوا بمعانيها الرمزية بل اصبحت عندهم رسوما زخرفية فحسب[٢].

ومن الحيوانات المركبة التى ذاعت فى الرسوم والزخارف الإسلامية رسم الفرس ذات الوجه الآدمى كما رسم الفنانون فى الإسلام الطيور الصغيرة ذات الوجه الآدمى ورسموا الأفاعى والحيات والحيوانات والطيور المجنحة التى لاقت ترحيبا كبيرا لدى الفنان لأنها كانت تتفق فى تركيبها مع البعد عن الواقع ومحاكاة الطبيعة [٣].

كما يشار كذلك إلى انها من بين العناصر التى ورث الفنان المسلم استخدامها عن الفنون السابقة أو تأثر بها ضمن عناصر زخرفية اخرى، بغض النظر عن مدلول هذه العناصر أو معناها فى الفنون التى جاءت منها وبالتالى كان من نتيجة الاستخدام الزخرفى ان تتحور وتبعد أحيانا عن الشكل الاصلى[٤].

وقد ظهرت رسوم الحيوانات والكائنات الخرافية على معظم التحف المعدنية الأيوبية منها على سبيل المثال :

---

(١) سعاد ماهر، كتاب الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٢٣٠-٢٣١.

(٢) على سبيل المثال كان التنين من شارات الملك فى الصين، ولكنه فى الفن الإسلامى لا يرمز إلى شيء بل هو زخرفى فحسب، وكذلك كانت العنقاء فى الشرق الأقصى رمزاً للامبراطورة، ولكنها فى الإسلام لا ترمز إلى شيء. راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٥٣، الفنون الإيرانية، القاهرة، ١٩٤٠م، ص٢٧٦-٢٧٧، الصين وفنون الإسلام، القاهرة، ١٩٤١م ص ٤٦.

(٣) راجع : Ettinghausen R., the (Wade Cup) in the Cleveland Museum of Art, Its Origin and Decorations, *Ars Oriental*, Vol. 11, 1957, PP. 332-368.

(٤) حسين رمضان، سيمرغ العنقاء فى الفن الإسلامى، مجلة كلية الآثار، العدد السادس، ١٩٩٥م، ص ٢٤٦.

١ ـ إبريق أحمد الذكى النقاش الموصلى المؤرخ فى : ٦٢٠ هـ / ١٢٢٣م ويظهر عليه رسوم الحيوانات بالإضافة لرسوم الجمال[١].

٢ ـ شمعدان أبى بكر بن حاج جلدك الموصلى غلام أحمد الذكى النقاش المؤرخ فى : ٦٢٢هـ/ ١٢٢٥م[٢].

٣ ـ إبريق عمر بن جلدك الموصلى غلام أحمد الذكى النقاش و يظهر عليه مناظر الحيوانات ورسوم الخيل وكتابات تنتهى برؤوس حيوانية[٣].

٤ ـ طست الملك العادل أبى بكر يحمل توقيع أحمد الذكى النقاش الموصلى، ومؤرخ فى سنوات : ٦٣٥ ـ ٦٣٧هـ/ ١٢٣٨ـ ١٢٤٠م ويظهر عليه رسوم الحيوانات المجنحة، ورسوم الثعالب بالإضافة لرسوم الخيل[٤].

٥ـ طست الملك الصالح نجم الدين أيوب مؤرخ فى : ٦٣٧-٦٤٧هـ/ ١٢٣٩-١٢٤٩م يظهر عليه رسوم حيوانات تعدو[٥].

٦ ـ إبريق باسم السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف ينسب إلى دمشق فى العصر الأيوبى - ويظهر عليه رسوم حيوانات مجنحة تعدو خلف بعضها بالإضافة لرسوم الأسود والكائنات الخرافية[٦].

٧ـ كوب على هيئة الكأس ذات جامات برسوم الصيد ينسب إلى دمشق فى العصر الأيوبى . يظهر عليها رسوم حيوانات بعضها خرافية مجنحة ذات وجوه آدمية[٧].

(١) محفوظ فى : متحف كليفلاند Cleveland Museum.

(٢) محفوظ فى : The Museum of Fine Arts, Boston.

(٣) محفوظ فى : Metropolitan Museum of art No, 91-1-586.

(٤) محفوظ فى : متحف اللوفر رقم ٥٩٩١.

(٥) محفوظ فى : Museum of the University of Michigan.

(٦) متحف اللوفر سجل رقم : ٧٤٢٨.

(٧) محفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس رقم : Chabouillet No: 3192.

ثالثا: المناظر التصويرية

أولا: المناظر الرياضية على التحف المعدنية الأيوبية

حرص الفنان الأيوبى على تصوير مناظر الالعاب الرياضية باختلاف انواعها على منتجاته الفنية خصوصا المنتجات المعدنية، فقد ظهرت مناظر لعبة الكرة والصولجان (البولو)، والمصارعة، وألعاب الفروسية، والتحطيب، ورياضة الصيد على النحو التالى :

اولا : رياضة الكرة[1] أو الاكرة اوالصولجان[2] أو الصوالجة أو الجوكان[3] (البولو).

يذكر « المقريزى » ان هذه اللعبة كانت من عجائب مصر والاسكندرية حيث كانوا يجتمعون فى الملعب يوم فى السنة ثم يرمون بأكرة فلا تقع فى حجر أحد إلا ملك مصر. وقد وافق دخول عمرو بن العاص الاسكندرية عيدا فيها عظيما يجتمع فيه ملوكهم وأشرافهم، ولهم أكرة من ذهب مكللة يترامى بها ملوكهم

(١) ترجع الأصول الأولى لهذه اللعبة إلى مصر القديمة حيث ظهرت صورها على جدران مقابر بنى حسن تمثل الفتيات وهن يلعبن الكرة فى أوضاع مختلفة، وكذلك على مقبرة (خيتى) حيث تصور الفتيات وهن يتقاذفن الكرة بأيديهم. كما وجد بالمتاحف أعداد كبيرة من كرات اللعب المصرية وكانت هذه الكرات مستديرة من الحجارة أو الخشب ثم استخدمت بعد ذلك من القماش، كما صنعت الطبقة الخارجية لبعض الكرات من شرائح البردى المجدولة. راجع: عبدالعزيز صالح، التربية والتعليم فى مصر القديمة، القاهرة، ١٩٦٦م، ص ١١٤، Decker W., Sport und spiel im Alten Ägypten, Müchen, 1987, P. 22.، عبدالعزيز صلاح، الرياضة وأدواتها، ص ٣٢.

(٢) الصولجان: اسم فارسى يطلق على العصى التى تستعمل فى اللعبة، وهو معكوف فى جزئه العلوى، ولقد كان هناك اختلاف بين الصوالجة التى يستخدمها السلاطين وغيرها التى يستخدمها الأمراء، راجع: القلقشندى، صبح الأعشى، ج٥، ص ٢٥٨، السبكى، معيد النعم، ص٣٤، حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف، ج١، ص٣٧١، سعيد عاشور، المجتمع المصرى، ص٧١، محمد كامل علوى، الرياضة البدنية، ص ٦٩-٧٠، Abd Ar-Ràziq A., Deux, Jeux., P. 107.

(٣) الجوكان : وهو المحجن الذى تضرب به الكرة وهو عبارة عن عصى مدهونة أطوالها نحو أربعة أذرع وبرأسها خشبة مخروطة محدبة تنيف عن نصف ذراع. راجع: أحمد عبدالرازق، وسائل التسلية عند المسلمين، دراسات فى الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر الهجرى، مج١، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٥م، ص ١٠٤، هامش ٨.

وهم يتلقفونها بأكمامهم، وحدث ان وقعت الكرة واستقرت فى كم عمرو بن العاص[١].

وكذلك استمرت هذه اللعبة فى عهد الطولونين ٢٥٤ـ٢٩٢ هـ/ ٨٦٨ـ٩٠٤م وقد جعل احمد بن طولون فى قصره بمدينة القطائع ميدانا فسيحا يلعب فيه البولو مع رجال بلاطه، وأيضا انتشرت رياضة البولو فى مصر خلال العصر الفاطمى ٣٥٨ ـ٥٦٧ هـ / ٩٦٩ـ ١١٧١م وكان الخليفة العزيز اول من ضرب بالصوالجة[٢]. وكذلك فقد كان نور الدين محمود من أحسن الناس لعبا للكرة ومحبا لها واقدرهم عليها[٣].

ويذكر « ابن شداد » ان نجم الدين أيوب كان شديد الركض ولعا بلعب الكرة بحيث من يراه يلعب بها يقول ما يموت إلا من وقوعه عن الفرس[٤].

وايضا كان «صلاح الدين أيوب » ماهرا فى لعب الكرة وكان يفوق اقرانه فى اجادة هذه اللعبة[٥]، وكان دائم الخروج إلى بركة الجب للعب الكرة والصيد[٦].

ولقد كان اهتمام سلاطين دولة بنى أيوب عظيما بممارسة الالعاب الرياضية

---

(١) راجع : المقريزى، الخطط، ج١، ص ١٥٨.

(٢) راجع : البلوى، سيرة أحمد بن طولون، ص ١٥١-١٥٢. ابن ميسر، أخبار مصر، ج٢، تحقيق: هنرى ماسيه، القاهرة ١٩١٩م، ج١، ص ١٧٦.

(٣) أبو شامة، الروضتين فى أخبار الدولتين النورية والصلاحية، القاهرة، ١٢٨٧هـ/ ١٨٧٠م، ج١، ص٨.

(٤) ولقد كانت سبب وفاة نجم الدين أيوب وقوعه من على الفرس أثناء لعبه الكرة. راجع: ابن شداد، النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية، تحقيق: جمال الدين الشيال، الطبعة الأولى، ١٩٦٤م، ص١٤٩-١٥١.

(٥) راجع : Abd Ar-Ràziq A., Deux Jeux., P. 111.

(٦) راجع : آمال العمرى، بركة الحاج خلال العصرين المملوكى والعثمانى، دار الثقافة للنشر، ١٩٨٧م، ص٥.

وبصفة خاصة لعبة الكرة والصولجان[1] حيث شيدوا لها الميادين وخصصوا بها اماكن لممارسة تلك اللعبة منها مايلى :

١.ميدان الرميلة

اقترن عهد الدولة الأيوبية ببناء ميدان الرميلة الذى اطلق عليه عدة اسماء منها: ميدان صلاح الدين، ميدان القلعة، ميدان قره ميدان، ميدان المنشية وغيره. وكان هذا الميدان فى الاصل من بقايا ميدان احمد بن طولون ٢٥٦هـ/ ٨٦٩ م ويقع أسفل القلعة ويحدده سور ما تزال بعض آثاره باقية[2]. وأول من ابتدأ البناء فى هذا الميدان هو (الملك الكامل محمد بن العادل ابى بكر بن أيوب ٦١١ هـ/ ١٢١١م حيث عمر إلى جانبه بركا ثلاثا واجرى إليه الماء، ثم تعطل مدة حتى اهتم به الملك العادل ابو بكر محمد بن الكامل محمد وكذلك اهتم به الصالح نجم الدين أيوب فجدد له ساقية، وانشأ حوله الاشجار[3].

---

(١) احتلت لعبة الكرة والصولجان (البولو) مكانة كبيرة على فترات العصور المختلفة لدرجة ان السلاطين كانوا يقدرونها تقديرا ساميا وأنشأوا لها وظيفة خاصة كان يسمى صاحبها - حامل الصولجان فى البلاط حيث كان من عادة السلاطين إذا خرجوا للعب الكرة اخذوا معهم شخص يقوم باعمال لعبة الكرة والصولجان وكان يسمى « الجوكندار » كما كان يتخذ شعاره عصوان البولو والكرة الذى يلعب بهما السلطان الكرة. الجوكندار: هو الذى يحمل الجوكان، والجمع «جوكاندارية»، وهو مركب من لفظين فارسيين أحدهما جوكان، وهو الصولجان الذى تضرب به الكرة، والآخر دار ومعناه ممسك فيكون المعنى ممسك الجوكان. راجع: القلقشندى، صبح الأعشى، ص ٢٥٨، حسن الباشا، الفنون والوظائف، ص ٧١. Mercier L., La chasse et les sports, P. 223.

(٢) استمر هذا الميدان حتى هدمه الملك المعز أيبك ٦٥١هـ/ ١٢٥٣م وفى عام ٧١٢هـ/ ١٣١٣م أعاد الناصر محمد بن قلاوون عمارته وأنشأ حوله سور حجرى، ولعب فيه الكرة مع أمرائه وخلع عليهم. وظل يلعب فيه الكرة يومى الثلاثاء والسبت بالإضافة إلى استخدامه فى تأدية صلاح العيدين ثم استخدمه السلطان «برقوق ٧٨٤-٨٠١هـ/ ١٣٨٢-١٣٩٨م) كمحكمة وجلس السلطان برقوق بالميدان للنظر فى أحوال الرعية، والحكم بين الناس واستمر فى ذلك يومى الأحد والأربعاء، كما اهتم به بعض ولاة العصر العثمانى من حيث تعميره وتجديده. راجع: المقريزى، الخطط، ج٢، ص ٢٢٨-٢٢٩، ابن تغرى بردى، النجوم، ج١٢، ص٨، محمد حمزة، الطراز المصرى لعمائر القاهرة الدينية، دكتوراه، ١٩٩٠م، ص ٣٢، عبدالعزيز صلاح، الرياضة وأدواتها، ص ١٨٣ ،. Abd Ar-Raziq A., Deux Jeux., PP. 111-114; Aylon D., Notes., P. 38.

(٣) عبدالعزيز صلاح، الرياضة عبر العصور تاريخها وآثارها، مركز الكتاب للنشر، ١٩٩٨م، ص ٢٢٢.

وقد بلغ من شغف السلطان الصالح نجم الدين أيوب ان شيد الميدان الصالحى ٦٤٣هـ/ ١٢٤٣م وكان هذا الميدان يخصص للعب الكرة وكان الميدان الصالحى باراضى اللوق من بر الخليج الغربى وصار يركب إليه ويلعب فيه الكرة كما استمر لعب الكرة فى هذا الميدان بعد الملك الصالح نجم الدين أيوب(١).

وانعكس شغف السلاطين والامراء فى العصر الأيوبى بلعبة الكرة والصولجان على المنتجات الفنية فقام المصورون والنقاشون بتصوير هذه اللعبة على المنتجات الفنية وبصفة خاصة على التحف المعدنية الأيوبية حيث ظهرت هذه اللعبة بجلاء على الطسوت والأباريق المعدنية كما يتضح ذلك من الامثلة الآتية :

١ـ ابريق ابراهيم بن مواليا(٢)

يزخرف البدن شريط عريض شغل القسم الأسفل منه تصوير مناظر لعبة الكرة والصولجان (البولو) حيث ظهر مناظر لأشخاص تمتطى صهوة جيادهم وامسكوا بالجوكان ليضربوا به كراتهم ويتبادلو الأوضاع من قذف للكرة ثم الجرى وراءها فى سرعة فائقة لملاحقتها كما ظهرت المنافسة الشديدة بينهما فى حركاتهم وحركات جيادهم، ورسم المنظر على ارضية من الزخرفة النباتية(٣).

٢ـ طست الملك الصالح نجم الدين ايوب(٤)

يزخرف سطح البدن من الداخل زخارف جامات شغلت بالمناظر المختلفة منها جامتين شغلت برسوم مناظر لعبة البولو حيث ظهر منظر فارس يمتطى صهوة جواده ويمسك فى يده اليمنى بالجوكان ليضرب به الكرة وهو ينظر امامه، والمنظر الآخر يتشابه معه فيما عدا الآخر ينظر إلى الخلف(٥).

---

(١) راجع : المقريزى، الخطط، ج٢ ص ٢٠٥-٢٠٧، ابن تغرى بردى، النجوم، ج٤، ص ٤٩.

(٢) الابريق : محفوظ بمتحف اللوفر رقم : K ٣٤٣٥.

(٣) راجع : Abd Ar-Raziq A., Deux Jeux., PP. 124-125.

(٤) طست من البرونز المكفت بالفضة محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم ١٥٠٤٣.

(٥) راجع : عبدالعزيز صلاح، الرياضة عبر العصور، ص ٧٦.

٣.طست الملك الصالح نجم الدين أيوب[١]

يزخرف السطح الخارجى للطست شريط عريض شغل بمناظر للعبة البولو فى وضعيات مختلفة فيظهر عدد من الفرسان الذين يمتطون صهوة جيادهم ويمسكون بالجوكان ويمارسون لعبة الكرة والصولجان (البولو) كما يلاحظ فى رسوم الأشخاص وكذلك الجياد التنوع فى الحركات وتبادل المواقع من قذف للكرة والجرى خلفها ثم المنافسة على التقاطها[٢].

ثانيا: رياضة المصارعة على التحف المعدنية الايوبية

كانت المصارعة فى العصر الإسلامى[٣] محببة إلى نفوس السلاطين والامراء وعامة الناس حيث احتلت مكانة كبيرة بحيث صورت على التحف الفنية، وكذلك على المخطوطات ويمكن القول ان الرياضة البدنية بفروعها واصولها انما هو ماخوذ اصلا من ضروب الرياضة البدنية عند العرب فى عصر الجاهلية والإسلام ومن تعاليم النبى ﷺ[٤].

وقد ظهرت اول اشارات صحيحة حول لعبة المصارعة فى العصر الفاطمى فكانت المصارعة تتم بين إنسان وإنسان وبين إنسان وحيوان، واصبحت من

---

(١) طست من البرونز المكفت بالفضة محفوظ بمتحف الفرير جاليرى.

(٢) كما ظهرت مناظر هذه اللعبة على تحف مملوكية منها ما يلى:

- طست من النحاس المكفت بالفضة باسم «فاطمة ابنة الأمير سنقر الأعسر»، أواخر ٧هـ/١٣م محفوظ بمتحف بناكى بأثينا، قنينة من الزجاج المموه بالمينا بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى مصر أو سوريا ق ٧هـ/١٣م. راجع: أحمد عبدالرازق، وسائل التسلية، ص ١٠٩، Mayer, Saracenic Heraldry, P1.XX.

(٣) تعتبر رياضة المصارعة أحد الأنشطة المنتشرة لدى قدماء المصريين، فقد ظهرت المناظر التى تصور هذه الرياضة فى الدولة القديمة والوسطى والحديثة، ثم استمرت رياضة المصارعة فى مصر خلال العصرين اليونانى والرومانى حيث خصص لإقامة مثل هذه الرياضات مكاناً مخصصاً عرف باسم (الجيمانيزيوم Gymnasiam). راجع: عبدالعزيز صالح، التربية والتعليم، ص ١١٤.، عبدالعزيز صلاح، الرياضة وأدواتها، ص ٣٧.

(٤) ثبت أن النبى ﷺ مارس بنفسه رياضة المصارعة: راجع: ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق/ محمد فهمى السرجانى، دار التوفيق للطباعة بالأزهر، ص ٢٥٩.

الرياضات الشائعة فى هذا العصر حيث كانت ذات طابع شعبى يحضرها حشد من الناس[١].

وتظهر رياضة المصارعة على طبق ذى البريق المعدنى[٢] يمثل المنظر ـ رغم عدم تكاملة نظرا لفقد بعض اجزائه ـ مصارعة بين شابين ملتحيين حيث يظهر كل منهما وقد ارتدى سروالا طويلا كما يحيط حولهم عدد من الجمهور الذين يبدو على وجوههم علامات الانبهار والاعجاب، ويظهر احدهم وقد تمكن من منافسه فوضع راسه تحت ذراعيه وضغط عليها، وفى نفس الوقت الذى يحاول فيه اللاعب الآخر دفع منافسه لتخفيف قوة ضغط يديه على ذراعيه وان كان يظهر على وجهه الاجهاد والاعياء[٣] كما يظهر منظر اخر للمصارعة بين شابين على الورق[٤] ترجع إلى مصر فى القرنين ٥ ـ ٦ هـ/ ١١ ـ١٢ م، ويمثل المنظر مصارعة بين اثنين فعلى الرغم من انه لايظهر سوى شخص واحد بشكل متكامل والشخص الآخر لا يبدو منه سوى ذراعه الايمن، وساقيه إلا انه يوضح الحركات الاولى المتبعة عند بداية مباريات المصارعة حيث يحاول كل من المصارعين السيطرة على الخصم فيلاحظ على وجه المصارع اليقظة والحيطة والحذر من الخصم كما يظهر السروال المستخدم فى رياضة المصارعة[٥].

ثم كانت المصارعة فى العصر الأيوبى من المزايا التى ينبغى ان تكتمل فى الفارس الحق، وكانت تحدد من ناحية الترويض الجسدى فالقوة البدنية والالمام بفن مواجهة العدو[٦].

---

(١) عبدالمنعم سلطان، المجتمع المصرى فى العصر الفاطمى، دار المعارف، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٥م، ص ٢١٤.
(٢) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم : ٩٦٨٩.
راجع : Ettinghausen R. La peinture Arabe, P. 55.
(٣) راجع : عبدالعزيز صلاح، الرياضة عبر العصور، ص ٦٨.
(٤) محفوظة فى المتحف الإسلامى بالقاهرة رقم : ٩٦٨٩.
(٥) عبدالعزيز صلاح، الرياضة وأدواتها، ص ٢٢١.
(٦) محسن محمد حسين، الجيش الأيوبى فى عهد صلاح الدين الأيوبى، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م، ص ١٥٥.

ولقد انعكس اهتمام السلاطين والامراء فى العصر الأيوبى برياضة المصارعة بتصويرها على التحف التطبيقية وبصفة خاصة على التحف المعدنية حيث ظهرت هذه الرياضة على احدى جامات السطح الخارجى على بدن طست الملك العادل ابى بكر [١]. (شكل ٦).

فظهر منظر للمصارعة بين رجلين[٢] احدهما قد أمسك بالآخر يريد طرحه على الارض بينما يحاول الآخر الافلات من هذا الوضع ويقاوم بشدة خشية الانبطاح على الارض ويلاحظ ان كلاهما قد ارتدى ملابس خاصة برياضة المصارعة من حيث وجود سروال المصارعة التبان[٣] المعروف للجزء السفلى من الجسم ثم ملابس خفيفة وشفافة للجزء العلوى لاحدهما فى حين الآخر لا يرتدى ملابس فى الجزء العلوى من جسمه. كما ظهرت مناظر لرياضة المصارعة على بعض التحف المعدنية الموصلية التى انتجت خلال العصر الأيوبى منها ما يلى :

- صينية بدر الدين لؤلؤ المحفوظة فى ميونيخ حيث يظهر رسم يمثل مصارعين استطاع أحدهما ان يتغلب على منافسه فوضع رأسه أسفل ساقه اليمنى وجذب بيده اليمنى ساقه إلى الخلف[٤]. (شكل ٧).

(١) الطست محفوظ فى متحف اللوفر بباريس رقم ٥٩٩١.

(٢) راجع : Rice D.S. Inlaid., PP. 283-329., Migeon G., Manuel. II, P. 51., Wiet G., Rèpretoire P. 116.

(٣) يعتبر التبان (التبان: بالضم، والتشديد وهى سراول صغيرة مقدار شبر يستر العورة المغلظة فقط) هو اللباس الوحيد للمصارعين فى الشرق، ويتضح من تصاوير المخطوطات ورسوم مناظر المصارعة على مواد الفنون التطبيقية أن التبان هو الزى الرسمى للعبة المصارعة ومن التبان القصير ومنه الواسع الفضفاض. راجع: Dozy R. P. A., Dictionnaire Détaille des noms des vêtements, Amsterdam, 1845, P. 93.

(٤) عبدالعزيز صلاح، المعادن الأيوبية فى مصر والشام، دكتوراه، ١٩٩٧، ص ٦٤.

ثالثا: رياضة الفروسية على التحف المعدنية الايوبية

احتلت ألعاب الفروسية[1] المكانة الكبرى بين الألعاب الرياضية فى مصر الإسلامية بصفة عامة وبمصر الأيوبية بصفة خاصة، وذلك نظرا للطبيعة الحربية التى اتصف بها العصر الأيوبى، وما صاحب ذلك من العابا مختلفة للفروسية، وسباقات الخيل بحيث اضحت من المقومات الأساسية للفرسان، ولقد تنوعت هذه الالعاب ما بين ركوب الخيل والرمى بالقوس والرمح، والسيف، ولعب الترس على الارض وعلى الفرس، ورمى البندق، والقبق[2].

١- رياضة سباقات الخيل

ولقد اضحت رياضة سباقات الخيل من الرياضات الشهيرة فى مصر

(١) مما يجدر الإشارة إليه «أن ألعاب الفروسية كانت لها مكانة عالية فى المجتمع الإسلامى بصفة عامة وفى مصر الإسلامية بصفة خاصة نظراً لارتباطها المباشر بالحروب والإعداد لمواجهة الأعداء، وقد أدت هذه الألعاب إلى جانب دورها الحربى دوراً هاماً فى أوقات السلم فكثيراً ما أقيمت مباريات لألعاب الفروسية حضرها جمع غفير من النظارة وعلى رأسهم السلاطين والخلفاء كما برع عدد من الأمراء الذين تميزوا فى ألعابها. وتشتمل ألعاب الفروسية على ما يلى:

١ - رياضة سباقات الخيل.

٢ - رياضة المبارزة بالسيف.

٣ - رياضة الرماية.

٤ - رياضة المطاعنة بالرمح.

كما يندرج تحت هذه الأنواع أنواع أخرى نحو لعبة الدبوس، ورمى السيف من الرمح، ولعب الترس على الأرض والفرس. وحول رياضة الفروسية راجع: أبى بكر الدمشقى، الفروسية المحمدية، مخطوط، ١٦٠-١٧٥، أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٥٣م، ص ٢٥٣، الفتوة، ص ٦٣، الصابى، رسوم دار الخلافة، تحقيق ميخائيل عواد، بغداد، ١٩٦٤م، ص٩١، محمد مصطفى، مخطوط فى تعليم فنون القتال والفروسية فى أواخر عصر المماليك الجراكسة، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، ١٩٦٦، ج٣، مطبعة دار الكتب الحديثة، ١٩٧١م، ص ١٢١٧-١٢٠٠، نبيل عبدالعزيز، نشر وتحقيق مخطوط نهاية السؤال والأمنية فى تعلم أعمال الفروسية، دكتوراه، جامعة القاهرة، ١٩٧٢م، ج٢، ص١٧، محمد كامل علوى، الرياضة البدنية، ص ٥٨-٥٩، مؤلف مجهول، مخطوط شرح بغية الرامى، ورقة ٨-١٨، طيبغا الأشرفى، شرح غنية الرامى، مخطوط، ورقة ٤٨، السيد ادى شير، معجم الألفاظ الفارسية المعربة، بيروت، ١٩٨٠م، ص٤٣، عبدالعزيز صلاح، الرياضة، ص ٩٨-١٢٢.

(٢) راجع: Ayalon D., Notes., P. 50.

الإسلامية بصفة عامة[١] وعند الأيوبيين بصفة خاصة وقد بلغ الاهتمام بهذه الرياضة إلى حد كبير حيث تباروا فى اقامة الحلبات الخاصة بالمسابقات واعداد الخيول المهرة حتى اصبح يوم السباق بمثابة العيد الذى يبتهج فيه الناس جميعا على اختلاف طوائفهم ورتبهم، بالإضافة إلى الجوائز والهبات التى كانت توزع فى مثل هذه الاحتفالات حيث كانت سباقات الخيل على راس الالعاب الرياضية التى مارسها السلاطين والامراء الأيوبيين وانعكس ذلك على رسوم الفنون التطبيقية وخصوصا التحف المعدنية بالإضافة لتصاوير المخطوطات كما ظهرت مناظر العاب الفروسية على التحف المعدنية الأيوبية على النحو التالى :-

- إبريق عمر بن جلدك الموصلى غلام أحمد الذكى النقاش مؤرخ فى سنة ٦٢٣هـ/ ١٢٢٥م و يظهر عليه مناظر رسوم الخيل فى أوضاع مختلفة[٢].

- طست الملك العادل أبى بكر يحمل توقيع أحمد الذكى النقاش الموصلى، ومؤرخ فى سنوات : ٦٣٥ - ٦٣٧هـ/ ١٢٣٨- ١٢٤٠م ويظهر عليه رسوم الخيل فى أوضاع مختلفة بالإضافة لرسوم الخيل التى تشارك فى عمليات الصيد[٣].

---

(١) كلمة خيل من خال الشيء يخال خيلا، وخيلة، وخالا، وخيلا، وخيلانا، ومخالة، ومخيلة، وخيولة فالخيل الفرسان والجمع أخيال، وخيول. والخيالة أصحاب الخيول، وقد سميت خيلاً لاختيالها فى المشية فهو على هذا اسم للجمع، والخيل جماعة الأفراس لا واحد له من لفظة كالقوم والرهط، ولقد عرف العرب عن الخيل أشياء كثيرة، وأطلقوا عليها أسماء متعددة قد تبلغ ألف كلمة فى لغتهم منها على سبيل المثال لا الحصر: الخيل، والصوافن، والصراهل، والمعربات التى تعرب إلى البيوت لكرمها، والجرد التى قد أصبحت فقصدت سدرتها وإذا سمن قصرت شعرته فيقال أجرد، والشواهم، والصافنات، ومقرب، ولاحق، وداحس، وذو العقال، وغراب، ومذهب، والشرب المدمرة./ .. الخ، أما لفظ الفرس فهو واحد الخيل، والجمع أفرس، والذكر والأنثى فى ذلك سواء، أما كلمة سبق فهى السبق، والقدمة فى الجرى وفى كل شيء والجمع الأسباق والسوابق والسبق. راجع: الشيخ البجيرمى الشافعى، رسالة فى أوصاف الخيل، مخطوط، ورقة ٥، ابن سعد، الطبقات الكبرى، ج٣، ص٢٣.، ابن الكلبى، أنساب الخيل، ص ١٣٣، أبو بكر بن البدر (المعروف بالناصرى)، كامل الصناعتين البيطرة والزرطقة، مخطوط، دار الكتب المصرية، رقم ٤ فروسية.، ابن رسلان، قطر السيل فى أمر الخيل، مخطوط، ورقة ١٤، ابن هزيل الأندلسى، حلية الفرسان، مخطوط، ورقة ٧٣، ابن منظور، لسان العرب، ج٢، مادة خيل، ج٥، مادة فرس، النويرى، نهاية الارب، ج٩، ص ٣٤٧، واصف بطرس غالى، تقاليد الفروسية عند العرب، دار المعارف، ١٩٦٠، ص١٦٨.

(٢) محفوظ فى : Metropolitan Museum of art No, 91-586.

(٣) محفوظ فى : متحف اللوفر رقم ٥٩٩١.

- طست الملك الصالح نجم الدين أيوب مؤرخ فى : ٦٣٧-٦٤٧هـ/ ١٢٣٩-١٢٤٩م يظهر عليه رسوم حيوانات متنوعة فى حالة عدو [١].

٢- رياضة المبارزة بالسيف[٢] والمطاعنة بالرمح[٣]

من أهم ألعاب رياضة الفروسية المبارزة بالسيف والمطاعنة بالرمح ، والتى لعبتا دورا كبيرا فى المجتمع الإسلامى فى مصر سواء على نطاق المجتمع العسكرى أو المجتمع المدنى ومن ثم انعكس اثره على رسوم التحف التطبيقية وتصاوير المخطوطات بصفة عامة وعلى التحف المعدنية الأيوبية بصفة خاصة . ولقد كانت سيوف العصر الأيوبى ذات نصال مستقيمة وذات حدين وغير مدببة الطرف وهى بذلك تشبه السيوف الاموية والعباسية[٤].

---

(١) محفوظ فى : Museum of the University of Michigan.

(٢) لقد كان السلاح عند العرب على اختلاف أنواعه من ألزم العدد للدفاع عن النفس حيث كانوا يستخدمونه فى حروبهم، وغزواتهم كما كان من ألزمها لهم فى ألعابهم، وضروب رياضتهم فكانت المبارزة بالسيف والرقص به من أحب ضروب الرياضة إلى نفوس العرب، وكان كلفهم بها شديداً حيث كان التدريب على استخدام السيف يجرى بصورة فنية تكفل للمتدرب كل تقدم فى هذا المجال، كما أن تعليم الضرب بالسيف كان يستوجب من المتدرب حمل السيف والعدو به، وكان العرب يلعبون ألعاباً حربية لا خطر فيها، ويدربوا جيادهم على هذه الألعاب كما كانوا يتقنون رياضة المبارزة. راجع: محمد كامل علوى، الرياضة البدنية، ص ١٢٨-١٣١، إحسان هنيدى، الحياة العسكرية عند العرب، دمشق، ١٩٦٤، ص٨٦، واصف بطرس غالى، تقاليد الفروسية، ص٢٠٦، مصطفى عبدالله شيحة، دراسة زخرفية لسيف الوزير ناصر بالسودان، وأربعة سيوف يمانية معاصرة، الناشر مكتب الجامعة للطباعة، ١٩٨٤م، ص٦-٧، Ayalon David, Notes, P. 50.

(٣) الرمح : عود طويل فى رأسه حربة يطعن بها، ويختلف طول الرمح بين خمس أذرع وسبع، وربما زاد على ذلك والرمح قديم العهد وكثير الأنواع، أمّا السهم يكون من عود رفيع من شجر صلب فى طول الذراع تقريباً. راجع: الفاكهى، مناهج السرور والرشاد، مخطوط، ورقة ٥٨-٥٩، النويرى، نهاية الأرب، ص ٣٢٥، محمد كامل علوى، الرياضة البدنية، ص ١٣٢.

(٤) راجع: أونصال يوجل، السيوف الإسلامية وصناعتها، الكويت، ١٩٨٨م، ص ٥٦-٥٧ Zaky A., On Islamic Swards, Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Prof, K.A.C. Creswell, The American Uni. in Cairo, 1975, PP. 271-273.

ولم يصلنا من سيوف العصر الأيوبى[1] سوى سيف ينسب إلى نجم الدين أيوب[2] طوله ٩٥ سم، وطول نصله ٨٣ سم، وتوجد عليه كتابة محزوزة على احد وجهى النصل، قرب الواقية نصها : «مما عمل برسم نجم الدين» كما نجد قرب الواقية اسم الصانع حيث ترك توقيعه على النحو التالى :ـ « عمل سالم بن على »[3].

ويستدل من واقية هذا السيف ان المقبض كان نموذجا مبكرا لمقابض السيوف المملوكية السورية فى القرن الثامن الهجرى / الرابع عشر الميلادى[4]. كما يتشابه السيف السابق مع رسوم السيوف على تصاوير المخطوطات والتحف التطبيقية خلال القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى حيث يظهر السيف ذات النصل المستقيم على التحف المعدنية الأيوبية التالية :ـ

ـ مبخرة الملك العادل ابى بكر[5]. حيث يظهر على البدن احد الأشخاص يتمنطق بالسيف المستقيم الذى يتشابه مع السيف الأيوبى السابق.

ـ طست الملك العادل ابى بكر[6]. حيث يظهر منظر المبارزة بالسيف على طست الملك العادل ابى بكر، فيظهر اثنان وقد امسك كل منهما بالسيف فى اليد اليمنى والترس فى اليد اليسرى كما ظهر احدهما وقد بدأ بتوجيه ضربة قوية نحو

---

(١) يكثر مؤرخو العصر الأيوبى من التحدث عن خزائن العتاد الحربى فى قلاع الشام ومصر ومن هؤلاء أبو عبدالله بن محمد الشهير بعماد الدين الكاتب الأصفهانى عند كلامه عن الملك العزيز عثمان ٥٩٥هـ/ ١١٩٩-١٢٠٠م. حيث قال «انه لما عاد إلى مصر وشاهد الفتح والنصر - ترك خزانة سلاحه بالقدس كلها، ولم يقدر على حملها ونقلها وكانت أحمالاً وأثقالاً، وذخائر، وعدداً، ودروعاً، ونصولاً، وخوذاً، ورماحاً، وآلات، وجميع أدوات الحروب». راجع: عبدالرحمن زكى، السيف فى العالم الإسلامى، مطابع دار الكتاب العربى بمصر، بدون تاريخ، ص ٦٢-٦٣، عبدالرؤوف عون، الفن الحربى فى صدر الإسلام، دار المعارف بمصر، ١٩٦١م، ص ١٢٩، Zaky A., On Islamic Swards, PP. 271-273.

(٢) نجم الدين أيوب والد صلاح الدين الأيوبى توفى فى ٥٦٩هـ/ ١١٧٣م.

(٣) محفوظ فى دار السلاح باستانبول، راجع: اونصال يوجل، السيوف، ص ٥٦.

(٤) راجع : ثروت عكاشة، فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م ص٥٧.

(٥) محفوظة بمجموعة خاصة (مجموعة شريف صبرى بالقاهرة).

(٦) محفوظ بمتحف اللوفر بباريس رقم : ٥٩٩١.

رأس الخصم الذى يتلقاها بالترس ويصوب إليه ضربة مضادة فى نفس اللحظة والمنظر مفعم بالحركة والحيوية.

- زهرية السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف[1] حيث يظهر منظر رجلان امسك كل منهما بالسيف والترس واستعدا للمبارزة فى حين يحلق طائر فوق رؤوسهما .

كما يظهر رسم لهذا السيف على التحف المعدنية الموصلية التى انتجت فى خلال العصر الأيوبى منها ما يلى :

- رسم السيف على احدى جامات إبريق شجاع بن منعة الموصلى[2] حيث يظهر منظر للمبارزة بالسيف فيظهر منظر شخصان احدهما يمتطى صهوة جواده ويمسك بالسيف والدرع بينما الآخر يقف على الارض ممسكا بالسيف والدرع ويقترب من منافسه الذى استعد للمبارزة.

- رسم السيف على احدى جامات إبريق يونس بن يوسف[3] حيث يظهر منظر أشخاص يحملون السيوف على اكتافهم استعدادا للمبارزة.

- رسم السيف على بدن شمعدان بن فتوح الموصلى[4]. حيث يظهر على احدى جامات البدن رسم امير جالس القرفصاء يمسك بيده اليمنى سيفا يتشابه مع سيوف العصر الأيوبى.

كما ظهر رسم سيف يتشابه بدرجة كبيرة مع شكل السيف فى العصر الأيوبى، فيظهر على وجه الورقة ٥٩ من مخطوط مقامات الحريرى المؤرخة ٦٣٤ هـ / ١٢٣٧ م. حيث يظهر الوالى الجالس فى مقصورته متربعا فى سطوة يحيط به الحراس يحملون سيوفهم على اكتافهم[5].

(١) محفوظ بمتحف اللوفر بباريس رقم : ٤٠٩٠.

(٢) محفوظ بالمتحف البريطانى بلندن رقم ٦١ - ٦٩ - ١٢ - ٦٦.

(٣) محفوظ فى : The Walters Art Gallery in Baltimore.

(٤) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

(٥) راجع : ثروت عكاشة، فن الواسطى، ص ٥٧.

رابعا: رياضة الصيد[1] على التحف المعدنية الايوبية

تمتد اصول رياضة الصيد إلى العصر الفرعونى حيث وجد على جدران المقابر مناظر واسعة وعديدة توضح هذه الرياضة[2]، وكذلك فهناك العديد من المناظر التى تصور رياضة الصيد والقنص على التحف المعدنية الساسانية حيث يظهر الصياد الذى يمتطى صهوة الجواد ويسير مسرعا فى حين تلوز الحيوانات بالفرار من امامه فى نفس الوقت الذى يظهر الصياد وقد شد قوسه وصوب سهمه تجاههم[3].

ولقد استمرت هذه الرياضة عند العرب حيث اعتبروها اهم وسائل التسلية بالإضافة إلى كون الصيد رياضة مفضلة عند الشعوب الشرقية حيث كان معروفا قديما فى الجزيرة العربية، واعتنوا به واخذوا على عاتقهم العناية به[4]. وعندما جاء الإسلام اعتبر الصيد وسيلة مشروعة من وسائل كسب العيش، وأضاف إلى

---

(١) كلمة الصيد: من صاد، يصيد، صيدا، فهو صائد، ومصيد وأيضاً الصيد يصيده، ويصاده، صيدا إذا أخذه، وتصيده بتشديد الياء المفتوحة، واصطاده وصاده إياه، ويقال خرج فلان يتصيد الوحش أى يطلب صيدها. راجع: ابن منظور، لسان العرب، ج٤، ص ٢٥٣٣.

(٢) كانت رياضة الصيد من أهم الرياضات عند المصريين القدماء فكان المصريون القدماء يخرجون لصيد السباع والفيلة والثيران الوحشية وأفراس النهر واعتاد النبلاء والعظماء أن يركبوا القوارب الصغيرة المصنوعة من البردى ويخرجون فى رحلاتهم إلى أحراش الدلتا ومعهم أسرهم وخدمهم وذلك لصيد الأسماك والطيور. راجع: وليم نظير، العادات المصرية بين الأمس واليوم، دار الكاتب العربى، القاهرة، ص ٦٠-٦٦، محمد مصطفى حماد، الرياضة والمدينة والمواطن، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩١، ص١٩، عبدالعزيز صلاح، الرياضة وأدواتها، ص٥١-٥٢.

(٣) Maurice S. Dimand, Areview of Sassnian and Islamic Metalwork in a Survey of Persian Art, *Ars Islamica*. 8, 1941, PP. 103-104.

(٤) Hassan Z.M., Hunting as practised in Arab countries of the Middle Ages, Cairo, 1937, P. 10., Abd Ar-Ràziq A., La chasse au Faucon., P. 129.

آدابه ما هو أكرم للإنسان الصائد وارحم للحيوان المصيد[1]. فقد اجاز الإسلام الاصطياد بجوارح السباع وبجوارح الصيد كالبازى[2]، والشاهين[3]، والصقر[4].

وبذلك كانت رياضة الصيد والبيزرة[5] من انواع اللهو البرئ الذى اخذ به

---

(١) لقد أقر الإسلام الصيد فهو فى الواقع متعة، ورياضة، واكتساب سواء أكان عن طريق الآلة كالنبلة والرماح أو عن طريق الجوارح كالكلاب، والصقور، ولم يمنع الإسلام الصيد إلا فى حالتين: حالة الإحرام بالحج أو العمرة لأنه يكون فى مرحلة سلام كامل لا يقتل ولا يسفك. فقال المولى عز وجل: ﴿يا أيها الذين آمنوا لا تقتلوا الصيد وأنتم حرم﴾. وقوله : ﴿وحرم عليكم صيد البر ما دمتم حرما﴾. أما فى الحالة الثانية: هى الحرم فى مكة لأن الله جعل هذه المنطقة منطقة سلام وأمن لكل كائن حى يتنقل فى أرجائها أو يطير فى سمائها أو يبيت فى أرضها فهى كما قال النبى ﷺ: «لا يصاد صيدها ولا يقطع شجرها». وقد أباح الله سبحانه وتعالى الصيد حيث قال عز وجل: ﴿يسألونك ماذا أحل لهم قل أحل لكم الطيبات وما علمتم من الجوارح مكلبين تعلموهن مما علمكم الله فكلوا مما أمسكن عليكم واذكروا اسم الله عليه﴾. وقوله عز وجل: ﴿أحل لكم صيد البحر وطعامه متاعاً لكم وللسيارة﴾. وعن الأدوات المستخدمة فى الصيد فقد ذكر الله عز وجل: ﴿تناله أيديكم ورماحكم﴾. ومما سبق يمكن القول بأن الإسلام أجاز ممارسة رياضة الصيد بكافة أنواعها وكذلك باستخدام أدواته على نحو الكلاب، والصقور، والرماح، والسهام، وغيرها من الأدوات المستخدمة فى رياضة الصيد. راجع: القرآن الكريم، سورة المائدة، آيات: ٤، ٩٤، ٩٥، ٩٦. ابن حجر، فتح البارى، ج٥، ص٢٣٩، القرضاوى، الحلال والحرام، ص ٢٨٩-٢٩٠، عبدالعزيز صلاح، الرياضة وأدواتها، ص ٢٧-٢٨.

(٢) الباز: هو أخطر طيور الصيد، وللباز عائلة كبيرة مقسمة إلى البازى، والزرق، والباشق، والعصفى، والبدياق. راجع: النويرى، نهاية الارب، ج١٠، ص١٨٦.

(٣) الشاهين : هو أسرع الجوارح وأخفها جناحاً، واسمه بالفارسية «شوذابه» وعربته العرب على ألفاظ شتى وهو ثلاثة أنواع: شاهين، وقطامى، وانيقى. راجع: الفاكهى، مناهج السرور والرشاد، مخطوط، ورقة ٧٤.

(٤) الصقر : يعتبر الصقر النوع الثالث من طيور الصيد والصقر ثلاثة أصناف وهى: صقر، وكونج، ويؤيؤ، الصقر من الجوارح وإن كانت العرب تسمى كل طائر يصيد صقراً. راجع: مؤلف مجهول، القانون فى علم البيزرة، مخطوط، ورقة ١٣.

(٥) البيزرة : كلمة فارسية تعنى علم الجوارح أو الجارح، من حيث صحتها ومرضها، ومعرفة العلائم الدالة على قوتها فى الصيد، وأصلها بيزار، وعربت بازيار أى صاحب الباز. والبيزرة عند أهل الصناعة هى العلم بأحوال الجوارح، وهى فرع البيطرة التى هى طب الحيوان، وكذلك جاء لفظ من بزدارای أى القائم على البازى أو مالكه. كما أطلقوا البيزرة على علم حياز الباز، وتربيته ثم توسعوا فى مدلوله، وأطلقوا عليه علم حياة الجوارح ولعل كلمة البازيار شاع استعمالها لشدة اختلاط العرب بالعجم وبدأ هذا فى أوائل المائة الثانية من الهجرة، ولا يستلزم استعمال العرب اللفظ الفارسى فى أول عهدهم بالحضارة أن يكون منشأ هذا العلم بلاد الفرس، وربما نشأ هذا العلم فى الهند ثم انتشر فى الغرب بعد الحروب الصليبية، راجع: مؤلف مجهول، قانون علم البيزرة، مخطوط، ورقات ٩، ١٠، ١١. سعاد ماهر، البيزرة، البيزرة فى التاريخ والآثار، مجلة الدارة، العدد الأول، السنة الثانية، ١٩٧٧م، ص٩٧، صلاح العبيدى، الصيد والقنص فى الآثار العربية من العصر العباسى، جامعة فؤاد الأول، مجلة كلية الآداب، العدد ٣٠٠، ١٩٨١، ص ١٣٦.

الخلفاء والامراء والسلاطين واهل بطانتهم[1]، فقد كان الصيد فى مصر خلال العصر الفاطمى ٣٥٨-٥٦٧هـ/ ٩٦٩-١١٧١م اعتبارا كبيرا بحيث ظهرت مناظره على مواد الفنون المختلفه مثل الاخشاب و الخزف، والعاج، والمعادن، والبلور الصخرى[2].

ثم استمرت رياضة الصيد فى مصر يمارسها السلاطين والامراء حتى وصلت إلى العصرالأيوبى حيث كان صلاح الدين الأيوبى ٥٦٤ ـ ٥٨٩ هـ/ ١١٦٩ ـ ـ ١١٩٤م شديد الشغف بهذه الرياضة فكان يخرج للصيد فى صحبة ابنائه[3]. ولقد بلغت رياضة الصيد درجة عظيمة فى العصر الأيوبى حيث انعكس اثره على المنتجات الفنية الأيوبية فلم يقتصر الشغف بهذه الرياضة على السلاطين والامراء بل تعداه إلى الفنانين والمصورين الذين صوروا مناظرها وسجلوا صور ملوكهم وامرائهم وقد حمل كل منهم طائر الصيد وقد ظهرت مناظر الصيد على التحف المعدنيه الأيوبية بالطرق التالية:

اولا: الصيد بانبوبة النفخ (الزبطانة)

انبوبة النفخ هى آلة صامتة تستعمل لصيد الطيور الصغيرة وقد شرحها «القلقشندى» تحت اسم « الزبطانة» حيث وصفها بأنها آلة من خشب مستطيلة كالرمح مجوفة من الداخل يجعل الصائد بندقة من طين صغيرة فى فيه، وينفخ بها فيها فتخرج منها بحدة فتصيب الطير فترميه، وهى كثيرة الإصابة[4].

وظهرت مناظر الصيد بهذه الطريقة على الجامة الخامسة من الجامات الوسطى على إبريق احمد الذكى النقاش الموصلى حيث يتوسطها رسم شجرة

(١) راجع: فيليب حتى، تاريخ العرب، ج٢، ١٩٥٠م، ص ٩٦، أحمد عبدالرازق، وسائل التسلية، ص١١٦.

(٢) راجع : عبدالعزيز صلاح، الرياضة وأدواتها، ص ٨٤، ٢٣٤.

(٣) راجع : Hassan Z.M., Hunting., P. 10., Abd Ar-Ràziq A., La chasse au Faucon., P. 129.

(٤) راجع : القلقشندى، صبح الأعشى فى صناعة الإنشا، ج٢، الطبعة الثانية، طبعة مصورة عن دار الكتب المصرية، ١٣٤٦هـ/ ١٩٢٨م، ص ١٣٨، Rice D.S., Inlaid., PP. 295-299.

يقف عليها طائرين، وإلى يمين ويسار تلك الشجرة شخصان الأيمن يمسك بيده كأسا والأخر يصطاد طائرا بواسطة أنبوبة النفخ[1] (شكل ٨) .

وكذلك ظهرت نفس المناظر على إبريق آخر لأحمد الذكى النقاش حيث يظهر على الشريط الثالث من زخارف البدن رسوم مناظر الصيد كما يضم بين كل ضلع من أضلاعه رسوم شخصين يصطادون بواسطة السهام وآلة النفخ[2].

كما ظهرت انبوبة النفخ على تحف معدنية موصلية حيث ظهرت على العقد الخامس على إبريق ابراهيم بن مواليا شخصين يقفان أسفل شجرة مورقة ويقف على أحد فروعها طائر ويبدو أحدهما وهو يحاول اصطياد الطائر بواسطة انبوبة النفخ بينما الآخر يضع يده على جذع الشجرة ويتابعه[3] . (شكل ٩) .

ثانيا : الصيد باستخدام طيور وحيوانات الصيد

ظهرت مناظرالصيادين وهم يصطادون باستخدام طيور الصيد الجارحة[4] أو حيواناته[5] على التحف المعدنية الأيوبية التالية :

طست الصالح نجم الدين أيوب، و على طست داود بن سلامه الموصلى، شمعدان داود بن سلامه الموصلى، شمعدان ابى بكر بن حاج جلدك الموصلى، صينية الصالح نجم الدين أيوب ، كما ظهرت مناظر عديدة و متنوعة على زهرية السلطان الناصر صلاح الدين يوسف و على كوب على هيئه الكأس ، وعلبة الملك العادل ابى بكر.

---

(١) محفوظ فى متحف كليفلاند : Cleveland Museum of Art.

(٢) محفوظ فى متحف همبورج بأمريكا Homberg Collection.

(٣) محفوظ فى متحف اللوفر رقم : K3435.

(٤) راجع : أحمد عبدالرازق، وسائل التسلية، ص ١٢٠-١٢٣.

(٥) عن الصيد باستخدام حيوانات الصيد. راجع: السيد عبدالعزيز سالم، صور من المجتمع الأندلسى فى عصر الخلافة الأموية وعصر دويلات الطوائف من خلال النقوش المحفورة على علب العاج، مجلة كلية الآثار، الكتاب الذهبى، القاهرة، ١٩٧٨م، ص ١٢١-١٣٤.

ثالثا : الصيد باستخدام ادوات الصيد المختلفة

كما تظهر مناظر الصيد باستخدام الأدوات المختلفة مثل الرماح والاقواس والنبال، والسهام على التحف المعدنية الأيوبية كالآتى :

- إبريق عمر بن جلدك غلام احمد الذكى النقاش حيث يظهر على المساحات العليا المحصورة بين الجامات رسوم أزواج من الصيادين يمسكون رماحا طويلة.

كما تظهر مناظر الصيد على طست الملك العادل ابى بكر حيث شغلت جامتان برسم صياد على فرسه وقد نقشت رسوم تلك الجامات على أرضية ذات زخرفة نباتية[١].

ولعل السبب فى ظهور مناظر الصيد بكثره على التحف المعدنية الأيوبية يرجع إلى ان كثيرا ما كان السلاطين يطلبون من الفنانين والصنّاع ان يصوروا صقورهم أو يصوروهم مع صقورهم وبازاتهم، وغيرها من الطيور المستخدمه فى الصيد بل انهم كانوا يصطحبونهم فى رحلات الصيد نفسها حتى يصوروا وقائع مناظر الصيد على الطبيعة[٢]. وكذلك تعتبر الموسيقى والتطريب اهم وسائل الصيد التى استعملت منذ اقدم العصور والسبب فى اصطحاب الموسيقيين والمغنين فى رحلات الصيد فبالاضافه لاستخدامه للتسليه والتخفيف على القائمين بالصيد فقد كان السبب الأساسى منه هو استمالة الحيوانات والطيور[٣].

---

(١) راجع : أحمد عبدالرازق، وسائل التسلية، ص ١٢١.

(٢) صلاح العبيدى، الصيد والقنص، ص ١٣٧.

(٣) صلاح أحمد البهنسى، مناظر الطرب فى التصوير الإيرانى فى العصرين التيمورى والصفوى، ماجستير، مخطوط، كلية الآثار جامعة القاهرة، ١٩٨٨م، ص ١٧٩.

مناظر الطرب ورجال البلاط[١]

ظهرت مناظر الطرب و الموسيقى على العديد من التحف المعدنيه الأيوبية، ورسمت عليها رسوم الموسيقيين و الموسيقيات مع الاتهم الموسيقية المختلفة مثل العود، والقيثارة، والدف، والناى، وغيرها كما ظهرت مناظر الراقصين والراقصات فى وضعيات مختلفه و كذلك راقص البهلوانات بالإضافة إلى مناظر رجال البلاط من حيث ظهور الامير الجالس على العرش يحيط حوله الحراس والخدم والمغنيين والموسيقيين ويتقدمه غالبا رسوم الحيوانات ولاعبى البهلوانات[٢]. يظهر منظر لرسوم الموسيقيين على احدى جامات إبريق احمد بن عمر المعروف الذكى النقاش[٣]، حيث يظهر فيها موسيقيين احدهما يضرب على العود والاخر يعزف بالمزمار، ويجلسان على ارضية نباتية كما يظهر فى الصورة عددا من الطيور. كما يظهر فى جامات الصف الأسفل رسم لموسيقيين وراقصين فى وضعيات مختلفة[٤]. وايضا يوجد على شريط بدن إبريق عمر بن جلدك[٥]،

(١) ليس غريباً أن تغدو قصور الطبقة الحاكمة محوراً لكثير من القصص التى امتزجت فيه الحقيقة بالخيال، لما كانت تحتويه من فاخر الأثاث، ولما كان يجرى فيه من مجالس متنوعة للأدب والشعر، والقصص، والشراب والطرب، وقد أقبل عليها الخلفاء والحكام لترويح النفس من مشاغل الدولة، والتى لم تكون تخلو من النوادر والمداعبات وأيضاً لم تخلو هذه المجالس من مجالس للشراب والطرب والرقص، وكاانت تعقد عادة فى البساتين والمتنزهات وفى أفنية القصور وتدار فيها كؤوس الخمر التي حلت محل ماء الورد ولقد أقبل الفاطميون فى مصر على مجال الشراب والطرب التى نجدها أيضاً ممثلة على بعض التحف التى وصلتنا من هذا العصر، بالإضافة إلى أنه لم يخل مجتمع سلاطين الأيوبيين والمماليك من هذه الظاهرة، بل جرت العادة كذلك على أن يكون لكل سلطان أو أمير جوقة من المغانى فى داره، كما أقبل بعض السلاطين على تقريب أرباب الموسيقى والغناء من مجالسه، ويعد الرقص من أهم مستلزمات مجالس الشراب والطرب التى كانت تعقد فى قصور الطبقة الحاكمة. راجع: ابن الأثير، الكامل، ج٦، ص١١، المقريزى، الخطط، ج٢، ص٥٣، المسعودى، مروح الذهب، ج٢، صـ٥١، ابن حجر، الدرر الكامنة فى أعيان المائة الثامنة، حيدر أباد، ١٩٢٩، ج٣، ص٢٦٥، ابن تغرى بردى، النجوم، ج٥، ص١٧٨، أحمد عبد الرازق، الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى، ج١، القاهرة ١٩٩٠، ص ٢٥٤-٢٥٥.

(٢) كانت تعقد مجالس الشراب والطرب فى البساتين والمتنزهات وأبهاء القصور، وتدار فيها كؤوس الخمر التى حلت محل ماء الورد المذكور فى قصائد العرب، رغم نهى القرآن عن تناولها، واستمرت مجالس الشراب والطرب من الأمور المألوفة فى العصر الأيوبى، راجع: أحمد عبدالرازق، وسائل التسلية، ص٨٦-٩٠.

(٣) محفوظ فى متحف كليفلاند Cleveland Museum of Art.

(٤) راجع: Rice, Inlaid, P. 283-289.

(٥) محفوظ فى Metropolitan Museum of art NO. 91-1-586.

وهذا الشريط ينقسم إلى قسمين يحتوى على مناظر البلاط على خلفية عارية اما الصف السفلى فيمثل رسوم للموسيقيين والمغنيين وهم يحملون الاتهم الموسيقية المختلفة[١]

وقد ظهرت مناظر الرقص سواء رقص حيوانات أو رقص أشخاص على طست الملك العادل ابى بكر[٢]، حيث ظهر على احدى الجامات على السطح الخارجى اثنين من القرود فى أوضاع راقصة ومتقابلين يمسك احدهما بكأس يرفعه إلى أعلى وخلفهما يوجد طائرين ناشرا اجنحتهما وقد رسم المنظر على ارضية ذات زخارف نباتية بينما يظهر على جامه اخرى منظر رقص بين شخصين وقد رسم المنظر على ارضية ذات زخارف نباتيه ويعلو راسهما طائر[٣]. وقد ظهر رسم لفتاة راقصة فى حركات متنوعة وموسيقيين يعزفون على الدف (شكل ١٠).

كما وجد هذا المنظرعلى احدى جامات طست الملك الصالح نجم الدين أيوب[٤] بالإضافة إلى وجود رسم يمثل منظر شراب حيث يظهر شخصين جالسين يرتديان فوق رأسهما العمائم وأحدهما يحيى الآخر برفع كأس الشراب[٥].

وكذلك يوجد اربعة جامات مفصصة على السطح الخارجى لطست الملك الصالح نجم الدين أيوب[٦] شغلت برسوم الموسيقيين فى أوضاع مختلفة على النحو التالى :

الجامه الاولى : يظهر بها شخص جالس يلعب على العود.

الجامه الثانية : يظهر بها شخص جالس يعزف على الناى.

---

(١) راجع : Rice, Inlaid, P. 317-318.

(٢) محفوظ بمتحف اللوفر بباريس، رقم ٥٩٩١.

(٣) Rice, Inlaid, P. 283-329.

(٤) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رقم: ١٥٠٤٣.

(٥) راجع : Izzi W., An Ayyubid.. PP. 256

(٦) محفوظ بمتحف الفرير جاليرى بواشنطن.

الجامه الثالثة : يظهر بها شخص جالس يضرب على الدف[1].

الجامه الرابعة : يظهر شخص جالس يعزف على القيثارة[2].

وكذلك ظهرت مناظر الطرب و الشراب و الموسيقيين على طست داود بن سلامه الموصلى[3] حيث زخرف قاع الطست بشكل دائره يتوسطها رسم أمير جالس على العرش وحوله اثنين من اتباعه وامامهما فهدين متدابرين يلى هذه الدائره شريط شغل بمناظر الموسيقيين الذين يعزفون على الاتهم الموسيقية المختلفة مثل الناى و الدف[4].

كما توجود رسوم الموسيقيين على مبخرة من خليط من المعدن و مكفته بالفضة يزخرف البدن شريط عريض محفور بين شريطين ضيقين من الزخرفة المجدولة هذا الشريط عليه سبع جامات دائريه تحتوى كل جامه على رسوم موسيقيين وراقصات[5].

بالإضافة للرسوم السابقة فقد ظهرت مناظر الطرب والشراب ورسوم الموسيقيين والراقصات على بعض التحف المعدنية الموصلية التى ترجع لنفس الفترة الزمنية منها على سبيل المثال :

مناظر البلاط ورسوم الموسيقيين على إبريق شجاع بن منعة الموصلى منظر لأمير معمم ذو وقار جالس على العرش يحمل قوسا باليد اليمنى وباسطا اليسرى

(١) لم تبرح الشام تخرج من رجال الموسيقى والغناء رجالاً كانوا بهجة عصورهم منهم: أبو زكريا يحيى البياس وهو من أطباء صلاح الدين الأيوبى الذى اشتهر بالغناء واللعب به، وممن اقترن اسمه باسم أبى نصر الفارابى فى ميدان الموسيقى والغناء رشيد الدين بن خليفة الذى قيل عنه أنه كان أعرف أهل زمانه بالموسيقى واللعب بالعود وأطيبهم صوتاً ونغمة، وهناك علم الدين قيصر الذى أخذ الموسيقى عن الفيلسوف كمال الدين موسيقى بن موسى الموصلى، ومن الموسيقيين الذين برعوا فى هذا الفن فى بلاد الشام فى القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى الجمال البستى الذى كان يعشق آلة الحفانة «القيثارة» ويجيد اللعب عليها، وكان يشغل فى نفس الوقت وظيفة الخطابة بجامع التوبة بمدينة دمشق فى عهد الملك الأشرف صاحب دمشق، على أن أهل دمشق كرهوا أن يكون خطيب جامع مغنى وموسيقى فى نفس الوقت. فوضعوا قصائد من الشعر للتعريض به: راجع: أحمد رمضان، المجتمع، ص ١٠١-١٠٢.

(٢) راجع : Atil E., Islamic Metalwork., PP. 137-147.

(٣) محفوظ بمتحف الفنون الزخرفية بباريس رقم : ٤٤١١.

(٤) راجع : Migeon G., Manuel., PP. 52.

(٥) Allan J.W., Metalwork., PP. 66-68.

فى حين يقف إلى جانبه شخص يقدم له اناء ورسم المنظر على ارضية من الاوراق النباتية(١).

منظر اخر يمثل جاريتان احدهن ترتدى نقابا(٢) على وجهها وتقوم بالعزف على العود فى حين الاخرى تضرب على الدف، وترتديان الملابس الفضفاضة وقد رسم المنظر على ارضية ذات زخارف نباتية(٣). (شكل ١١) بالإضافة إلى وجود منظر اخر لاثنين من الموسيقيين احدهما يعزف على آلة الهارب (القيثارة) والاخر يعزف بالناى وقد رسم المنظر على ارضية نباتية. ومن الاشياء الطريفة على هذا الإبريق وجود رسم يمثل قرد راقص(٤). ويظهر منظر الاميرالجالس على العرش على إبريق يونس بن يوسف الموصلى حيث يشاهد على احدى جامات البدن امير جالس على العرش و حوله اثنين من الحرس اللذان يحملان الصوالجه فى حين يتقدم المنظر رسم اسدين متعاكسين ورسم المنظر على ارضيه ذات زخارف نباتيه . كما يظهر منظر لاثنين من الموسيقيين يجلسان فوق منصه ويظهر احدهما وهو يعزف على الناى والاخر على العود فى حين تتوسطهما رسم شجره فوقها طائرين متقابلين كما رسم المنظر على ارضية نباتية من الارابيسك(٥). كما يوجد منظرعلى إبريق على بن عبد الله يمثل موضوع شخص جالس على العرش(٦).

و نفس المنظر وجد ايضا على الطست المنسوب إلى على بن عبد الله الموصلى بالاضافة إلى رسوم الموسيقيين(٧).

---

(١) راجع : Wiet G., Rèpretoire., XI, P. 29.

(٢) النقاب هو أن تعمد المرأة إلى برقع فتنقب منه موضع العين. راجع : Dozy R.P.A., Dictionnaire. P. 424.

(٣) راجع : سلوى المغربى، الكوفية لدى العرب عبر الإسلام، المتحف العربى، العدد الأول، السنة الثانية، ١٩٨٦م، ص٤٧.

(٤) راجع : العبيدى، التحف المعدنية، ص ٥٧-٦٧.

(٥) راجع : Ettinghausen R., The Icongraphy., PP. 588-589.

(٦) Rice D.S., Inlaid, PP. 311-312.

(٧) العبيدى، التحف المعدنية، ص ٨٠-٨٤.

وظهرت مناظر الطرب والشراب والموسيقيين على شمعدان ابن فتوح الموصلى حيث حملت شريطين من مناظر الطرب والشراب و الرقص على ارضية من فروع نباتية حلزونية ويظهر بعض هؤلاء الموسيقيين وهم يعزفون على آلاتهم الموسيقية، وغيرهم يشربون من كؤوس يحملونها بأيديهم بالإضافة إلى مناظر الرقص[١].

كما شغلت احدى جامات صينية بدر الدين لؤلؤ[٢] برسم يمثل منظر موسيقى جالس يلعب على العود وكذلك ظهر على الشمعدان المنسوب اليه[٣] رسوم أشخاص جالسين بأوضاع مختلفة تمثل موضوعات الطرب و الشراب والغناء وقد رسمت على ارضية ذات زخارف نباتية[٤].

وايضا ظهرت مناظر الموسيقيين وهم يعزفون على آلاتهم الموسيقية على شمعدان من النحاس المكفت بالفضة، حيث ظهر رسوم الموسيقيين وقد جلسوا على اريكة وامسك احدهما بالعود والآخر أمسك بالقيثارة كما ارتديا الملابس العربيه الفضفاضة كما ظهر كذلك رسوم البلاط[٥].

كما انفرد شمعدان ابى بكر بن حاج جلدك برسوم الحكام الجالسين على العرش حيث نستطيع ان نرى حاكم يجلس على عرشه و يمسك بيده كأسا ويلبس عمامة بصلية الشكل كما تظهر أرجل كرسى العرش الامامية على شكل أسدين فى اتجاهين مختلفين، بينما يقف على جانبى العرش تابعين احدهما يمسك رمح نهايته مثلثة الشكل بينما الآخر يضع احدى يديه فوق الأخرى كما يجلس فى أسفل الجامات رسوم الموسيقيين[٦].

(١) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم : ١٥١٢١.

(٢) راجع : Sarre V.F., Berchem M.V., Das Metallbecken des Atabek Lu'Lu., P. 19.

(٣) محفوظة فى متحف الأرميتاج فى بللنجراد بروسيا رقم : UPL 498.

(٤) تتشابه هذه المناظر مع التصويرة التى تمثل «بدر الدين لؤلؤ» فى مجلس طرب، من مخطوط كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى، محفوظة فى المكتبة الأهلية باستانبول نسخة «محمد أبى طالب البدرى» فى سنة ٦١٤هـ/ ١٢١٧-١٢١٨م راجع : Rice, The Brasses of Badr al-Din Lu'Lu'., PP. 627-628., The Aghani., P. 128.

(٥) محفوظ بمتحف معهد العالم العربى رقم : AL 82-08.

(٦) راجع : Art de L'Islam. P. 104.

كما ظهرت مناظر أشخاص فى أوضاع راقصة بالإضافة إلى مناظر الطرب والموسيقى على صينية الصالح نجم الدين أيوب [١].

وفى احدى جامات فاظة السلطان الملك الناصر يوسف[٢] رسم امير جالس القرفصاء يمسك بيده اليمنى سيفا واليسرى يحمل كأس وعلى يمينه ويساره حارسين يحمل كل منهما صوجان كما يتقدم المنظر ثلاث موسيقيين عازف الناى وراقص الالعاب البهلوانية، وسيدة تضرب على الدف أو ربما تصفق بكلتا يديها[٣]. ومن المناظر الاخرى المتعلقة بمناظر البلاط منظر أمير جالس على العرش ويتقدم منه شخص ذو وقار وله لحيه طويله ليقبل يده أو ملابسه فى حين يظهر بالقرب منهما منظر الحارس الذى يمسك بالسيف أو الحربه ولقد ظهر هذا المنظر على القطعتين التاليتين :

إبريق شجاع بن منعه الموصلى حيث ظهر على احدى الجامات البدن امير جالس على العرش ويرتدى العمامة العربية والملابس الفضفاضة فى حين يقترب منه شخص ذو وقار ولحية ليقبل يديه ويظهر بجوارهما حارس يمسك بالحربة الطويلة. (شكل ١٢). إبريق يونس بن يوسف الموصلى حيث يظهر على احدى جامات البدن جامة شغلت برسم امير جالس على العرش ويقترب منه شخص ذو لحيه طويلة وينحنى ليقبل يديه فى حين يقف حارس بجوارهما يمسك بسيف طويل. (شكل ١٣) و يلاحظ تشابه هذان المنظران مع تصويره من مخطوط الاغانى[٤] حيث يظهر منظر الامير الجالس على العرش ويقترب منه شخص ليقبل يديه ويظهر بجوارهما حارس يمسك بالحربه الطويلة والامير

(١) محفوظة بمتحف اللوفر بباريس رقم : MAO 360.

(٢) محفوظة بمتحف اللوفر بباريس رقم : ٤٠٩٠.

(٣) راجع : Migeon G., Les cuivres Arabes., PP. 462-474.

(٤) مخطوط كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى مؤرخ لسنة ٦١٤هـ/ ١٢١٧-١٢١٨م، ومحفوظ فى المكتبة الأهلية باستانبول، راجع : Rice., The Aghani., PP. 128-134.

بالتصويرة يمثل بدرالدين لؤلؤ[١] لذا من المرجح ان يكون المنظران السابقان يمثلان ايضا الامير «بدر الدين لؤلؤ» وذلك للتشابه الكبير بين المناظر الثلاثة من حيث الموضوع وطريقة تنفيذ رسمه بالإضافة إلى انه من الثابت ان كل من إبريق شجاع بن منعة، و يونس بن يوسف قد صنع فى مدينة الموصل حيث يحملا مميزاتها الفنية.

مناظر الحرث والزراعة[٢] على التحف المعدنية الايوبية

لقد ظهرت مناظر الحرث والزراعة على جامات إبريق احمد الذكى النقاش حيث رسم فلاح يمسك بالمحراث الذى يشده اثنين من الحيوانات ليقوم بحرث الارض، وقد رسم المنظر على ارضية نباتية كما يتوسط رسم شجرة مثمرة يعلوها رسوم الطيور والثمار[٣]. (لوحة ٦٠).

كما يظهر منظر اخر يمثل الحرث والزراعة بأسلوب اخر حيث يشاهد على احدى جامات الإبريق السابق رسم فلاح يمسك بالمحراث اليدوى الذى يشبه الجاروف[٤] ويضع طعامه فى ما يشبه الحقيبة التى يعلقها على احدى فروع الشجرة التى تتوسط الجامة كما يظهر فى نفس الجامة منظر الصياد الذى يصطاد الطيور بالسهم والقوس. فى حين يتشابه هذا المنظر مع منظرين على شمعدان ابى

---

(١) مما يؤكد ذلك أن الأمير «بدر الدين لولؤ» كان مدبر الدولة وله الكلمة العليا وصاحب الأمر الفصل فى الموصل منذ سنة ٦١٥هـ/ ١٢١٨م، واستمر حتى وفاة آخر ملك اتابكى سنة ٦٣٠هـ/ ١٢٣٢م حيث نصب نفسه ملكاً مستقلاً. راجع: سوادى عبد محمد الرويشيرى، إمارة الموصل، ص٤٠، سعيد الديوه جى، الموصل فى العهد الأتابكى، ص ٤١-٤٤.

(٢) من المعروف أن الزراعة فى بلاد الشام كانت تعتمد إلى حد كبير على الأمطار ونزول الغيث، وقد اصطلحوا على أن يقولوا للأرض أحمر وأخضر، يصفون بالأحمر الكراب، أى حرث الأرض فيكون لونها أحمر والأخضر أى الزراعة ومن ثم فإن الخراج بالشام يجبى تبعاً لمواعيد نزول الأمطار. راجع: أحمد رمضان، المجتمع، ص ١٢٩.

(٣) محفوظ فى متحف كليفلاند Cleveland Museum of Art..

(٤) يتشابه شكل الجاروف هنا مع شكله على تصويرة تمثل أبو زيد السروجي والحارث بن همام وهم يمرون على قرية، حيث يشاهد فى القسم العلوى منها منظر فلاح يحمل الجاروف ويهم بالخروج من داره. من مقامات الحريرى للواسطى. المؤرخ في سنة ٦٣٥ هـ/ ١٢٣٧م. راجع: ثروت عكاشة، فن الواسطى، ص ٨٩-٩٠.

بكر بن حاج جلدك حيث توجد على احدى الجامات منظر فلاح يمسك بالمحراث في حين يشاهد أعلى الشجرة المثمرة شخص يقوم بعملية قطف الثمار، ويظهر على جامة اخرى اثنين من الفلاحين يحملنا المحراث احدهما يحرث الارض والآخر يحمل المحراث فوق كتفه فى حين يشاهد شخص ثالث يقطف الثمار من فوق الشجرة[١]. (شكل ١٤).

كما ظهرت مناظر الحرث والزراعة على تصويرة من مخطوط كتاب الترياق[٢] حيث قسمت التصويرة إلى قسمين يظهر فى القسم العلوى من اليمين رسم اثنين من الفلاحين يمسكنا بالمحراث اليدوى ويقومنا بحرث الارض وبجوارهما شخص ثالث يقوم بحصاد الزرع فى حين يقترب منهم شخص رابع يحمل الطعام لهم اما الشخص الخامس فهو صاحب الحقول حيث يجلس ويراقب الجميع، والقسم الأسفل من التصويرة يظهر بها مناظر الفلاحين والحيوانات والجميع يقومون بعملية الحرث والزراعة[٣].

(١) راجع : Rice., The Oldest., PP. 336-340.

(٢) ظهرت مناظر الحرث والزراعة فى مخطوط كتاب الترياق لجالينوس، مؤرخ لسنة ٥٩٥هـ/ ١١٩٩م، محفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس رقم: ٢٩٦٤ عربى. راجع: زكى حسن، أطلس الفنون، شكل ٨٥٩.

(٣) راجع : Rice., The Oldest., PP. 336-340.

مناظر السيدات اللاتى يتزين[١] أمام المرآة[٢]

يعد هذا الموضوع من الموضوعات التى لم تنفذ بكثرة على مواد الفنون التطبيقية وعلى تصاوير المخطوطات ولقد رسم هذا الموضوع على التحف المعدنية الأيوبية على شكل سيدة تمسك بالمرآة وتحيط بها خادماتها اللاتى يحملن أدوات التجميل و الزينه وقد ظهر هذا المنظر على تحفتين :

الأولى : إبريق احمد الذكى النقاش[٣] حيث رسم سيدة تجلس على تخت وتحمل فى يديها اليسرى مرآة فى حين يقف بجانبها خادمتان احدهن تحمل صندوق الزينة، والاخرى تمسك بإناء كما رسم فوق رؤوسهن طاووسان، وأسفل منهن رسم كلب الصيد، ورسم المنظر على ارضية من الزخرفة النباتية[٤]. (لوحة ٦١).

---

(١) اهتمت المرأة بزينتها وكانت زينة المرأة فى جميع العصور وفى جميع الأقطار أمراً مرغوباً. ولقد نزل القرآن الكريم ووجد أن الدين الإسلامى لم يضيق عليهم فى حياتهم الاجتماعية حيث نزلت الآية الكريمة ﴿قل من حرم زينة الله التى أخرج لعباده والطيبات من الرزق﴾ صدق الله العظيم. راجع: ظافر القاسمى، الحياة الاجتماعية عند العرب، دار النفائس ببيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١، ص١٦٨.

(٢) من الصناعات التى اشتهرت بها بلاد الشام دون الكثير من بلاد العالم الإسلامى صناعة المرايا، خاصة فى صيدا، وكانت المرايا فى العصور القديمة والوسطى من المعدن المصقول اللامع لاسيما من البرونز أو النحاس أو الفضة، ومن المرجح أن المرايا الزجاجية لم يذع استعمالها قبل العصر المسيحى، وإن كان من الثابت أن مدينة صيداً كانت تصنعها منذ العصر الرومانى، وإن كانت المرآة الزجاجية أو البلورية عبارة عن لوح من البلور تغطى وجهه الخلفى طبقة من الفضة أو القصدير تلتصق تماماً بسطح البلور الأملس فإن المرآة المعدنية تعكس صور الأشياء بواسطة سطحها الأمامى. والمرآة المعدنية التى صنعت فى بلاد الشام عبارة عن قرص مستدير يتفاوت قطره بين ٨-١٢سم مصنوع من البرونز، وله فى معظم الأحيان مقبض مصنوع من قطعة واحدة مع القرص نفسه أو مضافاً إليه. وللقرص وجهان وجه مصقول يعكس صور الأشياء ووجه عليه زخارف بارزة من عناصر آدمية وحيوانية وهندسية تزينها كتابات كوفية ونسخية، وعلى بعض هذه المرايا رسوم آدمية أو حيوانية أو رسوم صيد أو رسوم منطقة البروج أو غير ذلك من الرسوم التى تبدو فيها مهارة الفنان فى إعداد الزخرفة لتلائم المساحات الدائرية، راجع: جمال محرز، المرايا المعدنية الإسلامية، فصلة من مجلة كلية الآداب، مجلد ١، مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٥٣م، زكى حسن فنون الإسلام، ص٥٢٥، أحمد ممدوح حمدى، معدات التجميل بمتحف الفن الإسلامى، دار الكتب بالقاهرة، ١٩٥٩م، ص٧٤.

(٣) محفوظ فى متحف كليفلاند Clevelan Museum of Art.

(٤) راجع : Rice, Inlaid., P. 293.

الثانية : إبريق شجاع بن منعة الموصلى[1] حيث يظهر على احدى جامات البدن جامة مفصصة شغل داخلها رسم سيدة تنظر فى المرآة وتقف بجوارها خادمتها تحمل صندوق التزيين بين يديها، والسيدة والخادمة يرتديان الملابس الطويلة الفضفاضة كما تحيط العضاضة حول اذرعتهن، ورسم المنظر على ارضية من الزخرفة النباتية . (لوحة ٦) كما ظهرت مناظر اخرى متعلقة بالسيدات تمثل مناظر الحب والغرام حيث رسم على إبريق احمد الذكى النقاش السابق منظر يمثل سيدة مستلقاة على اريكة وتضع يدها اليمنى أسفل راسها ويدها اليسرى امامها فى حين يقترب منها شخص ليقدم لها وردة كما تقف خادمتها على مقربة منهما تحمل قنينة العطور، ورسمت بالقرب منهم شجرة مورقة، وكذلك رسم طائر[2]. ومن مناظر الحب والغرام منظر على إبريق شجاع بن منعة حيث يمكن مشاهدة رجل وامرأة يركبان جملين متقابلين ويظهر الرجل وهو يمد يده اليمنى ليمسك يد السيدة، وقد وفق المصور حين جعل راس الجمل الذى يركبه الرجل متقدما ورافعا راسه نحو السيدة فى حين جعل الآخر يخفض راسه إلى أسفل فى خجل وهو ما تتسم به المرأة العربية كما رسم المنظر على ارضية نباتية بالإضافة لرسم الطيور والحيوانات الأليفة[3].

رسم الهلال على التحف المعدنية الايوبية

من الرسوم التى نلاحظها على التحف المعدنية الأيوبية وبصفة خاصة التحف الموصليه رسم الهلال بين ذراعى شخص جالس[4] وقد أثار هذا النقش نقاشا بين المشتغلين بالفنون الإسلامية، فذهب بعضهم إلى احتمال كون الرسم المذكور

---

(١) محفوظ بالمتحف البريطانى بلندن.

(٢) ذهب «العبيدى» فى وصف هذه الجامة إلى وجود سيدة مضطجعة على سرير وقد جلس عند قدميها شخص يقوم بعملية تدليك لجسمها في نفس الوقت الذى ذكر فيه أن «معالمه» على حد قوله غير واضحة فى حين افترض (Rice) أن هذا الشخص يقدم كأساً أو وردة إلى تلك السيدة. راجع: Rice, Inlaid., PP. 295-296. العبيدى، التحف المعدنية، ص ٤٠، ٤٥.

(٣) راجع : Rice, Inlaid., PP. 295-296.

(٤) راجع : زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٥٤٢.

شعارا لاحد افراد اسرة زنكى[1] وربما كان شعارا لبدر الدين لؤلؤ[2] نفسه واعترض «Rice» على ذلك الراى بالحجج الاتية :

١ـ ان لقب الشرف الخاص ببدر الدين لؤلؤ كان «بدر الدين» الذى يعنى (القمر فى تمامه وليس هلالا).

٢ـ ان الرمز بالهلال ظهر مرتين على التحف المعدنية زمن بدر الدين لؤلؤ على الصينية المنسوبة له والمحفوظة فى ميونخ وعلى إبريق على بن عبد الله العلوى الموصلى. كما ظهر بين رسوم عديدة تمثل الابراج السماوية ومن ثم فهو يمثل هنا احد الكواكب السبعة[3]. ويعتبر اول ظهور لرسم الهلال كان على عملة معدنية هى درهم مؤرخ لسنة ٥٨٥/١١٨٩م، و ينسب إلى حكم عز الدين مسعود بن مودود[4]. وكذلك فقد ظهر على درهم آخر يرجع إلى

(١) راجع : ديماند، الفنون الإسلامية، ص ١٥٣.

(٢) بدر الدين: من الألقاب المضافة إلى بدر الدين، وكان يطلق على بعض أمراء الموصل، وأن اختيار الألقاب إلى «الدين» صار فى بعض الأحيان يخضع لقواعد عامة: أهمها وجود صلة بين هذا اللقب الذى كان يسمى فى هذا العصر «بلقب التعريف الخاص» وبين الاسم الأصلى، وكانت هذه الصلة تختلف باختلاف العصور والطوائف والوظائف مثل اسم «محمد» كان يغلب التلقيب فيه «ببدر الدين» و«صدر الدين» و«عز الدين» فى حالة القضاة والعلماء. وهكذا بالنسبة لمختلف الطوائف من جند وتجار وغلمان، وربما كانت هذه الصلة بينة فى بعض الأحيان على أساس تاريخى أو لغوى: كأن تكون الصلة بين «محمد» و«بدر الدين» هى الإشارة إلى غزوة بدر أو إلى غزوات النبى محمد ﷺ، راجع: حسن الباشا، الألقاب ص ١٥٢، Rice, Inlaid., P. 321., The Encycolpaedia of Islam., PP. 271-275.

(٣) The Encyclopaedia of Islam., PP. 271-275.

(٤) العملة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رقم: ١٧١٨٤، وهى لعز الدين مسعود بن قطب الدين مودود ٥٧٦-٥٨٩هـ/ ١١٨٠-١١٩٣م. فقد كان زاهداً عابداً، خير الطبع كثير الإحسان يميل إلى الشيوخ والمتصوفة، ويتعهدهم بالبر والإحسان ويزورهم، حج إلى بيت الله الحرام ولبس بمكة «خرقة التصوف»، وكان محبوباً من رعيته لبره وشفقته، ودفن فى المدرسة التى أنشأها مقابل دار المملكة. راجع: ابن الأثير، الكامل، ج١١، ص ١٩٦، ٢١٠، ج١٢، ص٤٢، ٤٣.، أبو شامة، الروضتين، ج٢، ص ١٨، ٢٢٦، سعيد الديوه جى، الموصل فى العهد الأتابكى، ص٣٢.

«ناصر الدين محمود» ضرب فى الموصل سنة ٦٢٢ هـ/ ١٢٢٥م[١] ثم ظهر على عملة ترجع إلى «بدر الدين لؤلؤ» وبالتالى يمكن القول انه ليس من المعقول ان يتخذ ثلاثة من الملوك نفس الشعار كما انه من المستبعد ايضا ان يكون شعارا للمدينة اعتمادا على نقش على احد ابواب مدينة الموصل أو على احد قلاعها[٢]. بالإضافة إلى ان المصادر التاريخية لم تشر اطلاقا إلى انه كان لمدينة الموصل شعارا خاص بها وربما كان وجود شعار الهلال على بوابة احد قلاعها انه رسم للاغراض الوقائية أو السحرية على اعتبار انه احد الكواكب السبعة والذى يعنى « القمر »، ونخلص من ذلك ان رسم الهلال انما يشير إلى احد الكواكب السبعة المعروفة وهو «كوكب القمر»[٣] لقد ظهر شكل الهلال على مواد الفنون التطبيقيه فى العصر الإسلامى بصورة نادرة قبل الفترة الأيوبية، ويمكن اعتبار الرسم الموجود على طبق من الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى شكلا للهلال حيث وجد على السطح الداخلى رسمين لشخصين متقابلين فى هيئة نصفية يحيط بهما رسم الهلال[٤].

أما اقدم مثال ظهر فيه رسم الهلال بشكل واضح على المعادن الإسلامية مراة برونزية مؤرخة بسنة ٥٤٨ هـ / ١١٥٣م حيث يظهر من بين رسومها رسم للهلال ضمن سبع دوائر تمثل رسوم الابراج السماوية السبع وهذا ما يؤكد

---

(١) ناصر الدين محمود: من أولاد القاهر بن عز الدين مسعود، كان عمره ثلاث سنين عندما حلف له «بدر الدين لؤلؤ» الجند، وأعيان البلد، وتفرد هو بالحكم فى ٦٣٠هـ بعد قتل «ناصر الدين محمود». ذكره «ابن الأثير» بقوله: كان مولده سنة ثلاث عشرة وستماية وقد أقامه «بدر الدين» صورة حتى تمكن أمره وقويت شوكته ثم حجر عليه ثم منعه من الطعام والشراب ثلاثة عشر يوماً حتى مات كمداً وعطشاً. ويعتبر آخر ملوك الموصل من البيت الأتابكى. راجع: ابن الأثير، الكامل، ج١٢، ص ١٤٠، سعيد الديوه جى، الموصل، ص ٣٥-٣٨.

(٢) راجع : حسين العبيدى، التحف المعدنية، ص ٦٦.

(٣) راجع : زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٥٤٢، العبيدى، التحف المعدنية، ص٦٦.
Rice., Inlaid., P. 321.

(٤) صحن من الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى. ق. ٥-٦هـ/ ١١-١٢م محفوظ فى متحف اللوفر بباريس رقم سجل ٧٨٧٢.

الاعتقاد بان هذا الرسم يمثل كوكب القمر وهو من الابراج السماوية[1] ولقد ظهر شكل الهلال بصورة واضحة على التحف المعدنية الموصلية على النحو التالى :

١ـ إبريق شجاع بن منعة الموصلى

٢ـ إبريق قاسم بن على الموصلى

٣ـ إبريق على بن عبد الله العلوى الموصلى

٤ـ طست على بن عبد الله العلوى الموصلى

٥ـ شمعدان بدر الدين لؤلؤ

٦ـ شمعدان متحف معهد العالم العربى بباريس

رسوم الفلك[2] على التحف المعدنية الايوبية

صورت رسوم الفلك على العديد من التحف التطبيقية وخصوصا التحف

(١) تحمل هذه المرآة كتابة بالخط النسخ «بسم الله الرحمن الرحيم عملت هذه المرآة المباركة فى طالع سعيد مبارك وهى إن شاء الله تعالى وهى تنفع للوقة وللمطلقة وسائر الأوضاع والآلام تبرأ بإذن الله تعالى وذلك في شهور سنة ثمان وأربعين وخمسمائة الحمدلله وحده وصلواته على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم تسليماً كثيراً، عمل فى مرور الشمس ببرج الحمل سبعة معادن» راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص٥٢٦ . ، Harari, Asurvey of Persian Art, H Vol, VI, PL. 1031A.

(٢) نال موضوع «الفلك والأبراج السماوية والكواكب السيارة» اهتمام كثير من الباحثين العرب والأجانب فقد أفردوا له مؤلفات عديدة بالإضافة لعدد من المخطوطات التى خصصت لبيان أموره منها ما يلى:

- مخطوط عبدالرحمن الصوفى، صور الكواكب الثابتة، قمت بالاطلاع على ثلاث نسخ من هذا المخطوط، اثنان محفوظان فى المكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (عربى ٢٤٨٨، ٢٤٨٩)، الثالثة محفوظة فى مكتبة الارثنال بباريس تحت رقم ١٠٣٦، أحمد عبدالرازق، الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى، «العلوم العقلية»، الفكر العربى، ١٩٩١م، ص ٦٥-٦٦.

Séclillot L. Am., Découverte de la variation, Par: Aboul - Wafâ, Astronmoe du X Siècle, *J.A.*, XVI, 1835, PP. 420-438' Latham M., The Astrolabe, American Mothematcal Monthly 24, 1917, PP. 162-168; Wiet G., Une famille de fabriconts d'Astrolabes, IFAO, Le Caire, 1936, PP. 13-15' Rice D.S., The Seasons and the Labors of the Months in Islamic art, *Ars Orientalis*, Vol.1, 1955, PP. 1-18; Mayer L.A., Islamic Astrolabists and their Works, Geneva, 1956; Poulle E., Peut - on dater les Astrolabes médiévaux, *Rev. Hist. Sci.*, 1956, PP. 301-322; Destombes M., Les chiffres coufiques des instrunments Astronomique, Physis, 1960, PP. 197-210; Hartner W., The Vaso Vescovali in the British Museum A sutdy on Islamic Astrologigal Iconography, *Kunst des Orients*, IX, 1-2, 1973, PP. 99-130; Fahérvari G., An Eight - Fourteenth Century Quadrant of the Astrolabist al-Mizzi, *BSOAS*, 36, 1973, PP. 115-117; King D.A., The Astronomy of the Mamluk, *Muqarnas*, Vol. 11. London, 1984, PP. 73-84.

المعدنية وكذلك وضحت تصاوير المخطوطات بالشرح والرسومات مناظر النجوم والكواكب السيارة ومواقعها بين البروج السماوية .

ومن التحف المعدنية الأيوبية والموصلية التى حملت رسوم الفلك ما يلى :

- إبريق عمربن جلدك غلام احمد الذكى النقاش
- طست الملك العادل ابى بكر
- إبريق وطست على بن عبد الله العلوى
- طست الصالح نجم الدين أيوب
- صينية بدر الدين لؤلؤ
- علبة الملك العادل ابى بكر .

المناظر الدينية المسيحية[1] على التحف المعدنية الايوبية

مما لاشك فيه ان الحروب الصليبية[2] كانت لها انعكاساتها الحضارية على العمارة والفنون الإسلامية مثلما كانت لها اثارها الهدامة بوصفها تعبيرا عن

(١) راجع : نال هذا الموضوع اهتمام عدد كبير من الباحثين الأجانب فمنهم من أفرد له كتباً وأبحاثا مستقلة لمناقشته وتتبع مناظره على التحف التطبيقية، تصاوير المخطوطات، وتمكنت من الحصول على تلك الكتب والأبحاث وهى كالآتى:

- Migeon G., Manuel d'art Musulman, II, Paris, 1928.
- Barrett D. Islamic Metalwork in the British Museum, London, 1949.
- Laura T. schneider, The Freer Canteen, *Ars Islamic*, Vol.9, 1973.
- Runee A.k katzensten and Glenn D. Lowry, Christian Themes in Thirteenth-Century Islamic Metalwork, *Muqarnas*, Vol. 1, 1983.
- Baer Eva, Metalwork in Medieval Islamic Art, New York, 1983.
- Esin Atil, W.T. chase, Paul Jett, Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art, Washngton, 1985.
- Baer Eva, Ayyubid Metalwork With Christian Images, Leiden, 1989.

(٢) راجع : سعيد عبدالفتاح عاشور، الحركة الصليبية، مكتبة الانجلو المصرية، ج١، ١٩٦٣م، ص٤٤٨-٤٥٩، ميخائيل زابوروف، الصليبيون فى الشرق، ترجمة: إلياس شاهين، دار التقدم موسكو، ١٩٨٦م، ص ٢٤-٣٤، قاسم عبده قام، ماهية الحروب الصليبية، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٠م، ص ٩-٤٥.، وليم الصورى، الحروب الصليبية، ترجمة: حسن حبشى، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م، ص ٤٩-٥٨.

الحرب بكل ما تعنيه من قتل وتدمير وتخريب[1]، وهذا لم يمنع من ظهور مناظر مسيحية على التحف المعدنية الأيوبية تتفق مع عقيدة المسلمين عن السيد المسيح وعن الديانة المسيحية كما جاء فى القرآن الكريم بالإضافة إلى حرص السلاطين الأيوبين على تسجيل اسمائهم وألقابهم عليها. وتفسير وجود هذه الموضوعات المسيحية على التحف المعدنية الأيوبية يرجع إلى تسامح سلاطين بنى آيوب ولاسيما ملوك دمشق الذين بلغ من تسامحهم مع المسلمين حيث كانت لهم علاقات ودية واضحة اثناء فترات السلم بينهم وبين الكيان الصليبى ببلاد الشام[2]. وكذلك فان الحروب الصليبية ادت إلى ازدياد النشاط التجارى بين الشرق والغرب فى العصر الأيوبى، وكان من نتائج هذه الحروب نشاط العلاقات التجارية بين المعسكرين الإسلامى والمسيحى حتى ابرمت اتفاقيات وعقدت معاهدات بين تجار مدينة حلب فى بلاد الشام وتجار مدينة بيزا وجنوة والبندقية بايطاليا، كما اكتظت تلك الاسواق الاوربية بانواع كثيرة من المنتجات والتحف النادرة الواردة من الشرق والتى كانت موضع تقدير واعزاز فى اوربا[3].

وقد حرص سفراء هذه الدول على المثول فى بلاد سلاطين بنى أيوب طالبين لتجارهم اعفاءات وتخفيضات جمركية، واستجاب لهم السلاطين ومنحوهم تسهيلات وامتيازات تمتعوا بها اثناء اقامتهم فى الشرق واعتبروهم رعاية امة صديقة. كما كانت لهؤلاء التجار فى الاسكندرية وغيرها من المراكز التجارية

---

(١) لم تكن الحروب الصليبية مجرد معارك دموية متصلة كما يتضح لنا من اسمها وإنما تخللتها علاقات إنسانية عديدة نبتت فى أوقات السلم: وأوقات السلم هذه كانت أطول من فترات الحروب، وأعطت الفرصة للتدخل والاختلاط الاجتماعى بين الفريقين ونشوء علاقات المودة والصداقة بين المسلمين والصليبيين، راجع: محمود محمد الحويرى، الأوضاع الحضارية فى بلاد الشام فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر من الميلاد، دار المعارف، ١٩٧٩م، ص ٢٤٢-٢٤٨.

(٢) راجع : محمد مصطفى، مناظر دينية على التحف الإسلامية، مجلة (المجلة) العدد ٤٨، السنة الرابعة، ديسمبر ١٩٦٠م، ص ٣٩.

(٣) راجع : Lane- Poole St., History of Egypt in Middle, London, 1925, P. 218.

فنادق لسكناهم ولتخزين بضائعهم وكانت لهم كنائس خاصة بهم، وغير ذلك من الامتيازات التى منحوها اياهم سلاطين دولة بنى أيوب [١].

وعلى الرغم من أن الحرب كانت تدمير بين المسلمين والصليبيين إلا ان التجارة بين الطرفين قائمة وكل فى حاله[٢] بالإضافة إلى ان الحجاج المسيحيون اعتادوا ان يحملوا معهم بعض التحف المعدنية ذات الموضوعات المسيحية عند عودتهم من الشرق فى صورة هدايا لأقربائهم وأصحابهم فى الغرب[٣].

ولقد كانت السمة البارزة فى السياسة الأيوبية بعد صلاح الدين الأيوبى هى المحافظة على علاقات المسالمة والمهادنة مع امارات الفرنج فى الشام، ولم يحدث إلا قليلا ان اتخذ الأيوبيون خطة مهاجمة الفرنج[٤]، كما كان لتأسيس وقيام التنظيمات الدينية المسيحية فى بلاد الشام فى عصر الحروب الصليبية حدثا تاريخيا

---

(١) راجع : ستيفن رنسمان، تاريخ الحروب الصليبية، ج٢، ترجمة: السيد الباز العرينى، ١٩٦٨م، ص ٦٩٧ سعيد عبدالفتاح عاشور، الحركة الصليبية، مكتبة الانجلو المصرية، ج١، ١٩٦٣م ص٤٤٨، الأيوبيون والمماليك فى مصر والشام، دار النهضة العربية، ١٩٩٠، ص١٥٢.

(٢) يتصور الكثيرون أن الحركة الصليبية ليست إلا سلسلة حروب متصلة الحلقات بين المسلمين والصليبيين، دون أن يعرفوا جميعاً لغة للتفاهم عدا لغة السيوف والحراب والحقيقة أن تلك الصورة لا تعبر إلا عن وجه واحد فقط من أوجه تلك الحركة، إذ الثابت أن هذه الحركة مهما تعددت أغراضها وتباينت دوافعها كانت قبل كل شىء مجالاً واسعاً التقى فيه الشرق الإسلامى بالغرب المسيحى، وأن هذا اللقاء لم يكن حربياً فحسب، بل كان لقاء حضارياً على أوسع نطاق، ومما يؤكد ذلك ما يذكره «ابن جبير» عن استمرار التجارة بين المعسكرين حتى فى أوقات الحرب بقوله: «إنه من أعجب ما يحدث به أن نيران الفتنة كانت تشتعل بين المسلمين والنصارى واختلاف القوافل من مصر إلى دمشق على بلاد الافرنج غير منقطع واختلاف المسلمين بين دمشق إلى عكا كذلك وتجار النصارى لا يمنع أحد منهم ولا يعترض وللنصارى على المسلمين ضريبة يؤدونها فى بلاد المسلمين على سلعهم والاتفاق بينهم والاعتدال فى جميع الأحوال، وأهل الحرب مشتغلون بحربهم والناس فى عافية والدنيا لمن غلب فالأمل لا يفارقهم فى جميع الأحوال سلماً أو حرباً». راجع: ابن جبير، الرحلة، ص ٢٦٠-٢٦١، ابن تغرى بردى، النجوم، ج٦، ص٤٨، محمود محمد الحويرى، الأوضاع الحضارية، ص ١٠٤.

(٣) عاش المسيحيون إلى جانب المسلمين فى كنف الدولة العربية الإسلامية، وتمتعوا فى مجتمعاتهم الخاصة بقسط وافر من التسامح الدينى الذى عرف به الدين الإسلامى وخلال العهود الإسلامية المتتابعة مارس المسيحيون الشرقيون طقوسهم فى كنائسهم فى حرية تامة. راجع: محمود محمد الحويرى، الأوضاع الحضارية، ص ٨٨، عائشة تهامى، أثر الحروب، ص ٤٩٣.

(٤) أبو الفدا، المختصر فى أخبار البشر، ج٣، ١١٠، زبيدة محمد عطا، التنظيمات الدينية الإسلامية والمسيحية فى بلاد الشام فى عصر الحروب الصليبية، ماجستير، ١٩٨٤م، ص ٣٤٦.

كانت له قدارته التأثرية الهامة فى تاريخ المملكة اللاتينية فى بلاد الشرق، وفى مجريات الصراع الإسلامى الصليبى، كما حملت تلك التنظيمات لؤاء الدفاع عن الوجود الصليبى قرابة القرنين من الزمان ٦ ـ٧ هـ / ١٢ ـ ١٣م وقد قامت تلك التنظيمات بتأدية دورها فى ذلك المجال لتغنى باحتياجات ماسة تطلبها الوجود الصليبى فى وسط المحيط الإسلامى المعادى وذلك على المستويين الحربى والسياسى[١].

كان من نتيجة التسامح الدينى فى العصر الأيوبى الاكثار من نسخ الكتب الدينية المسيحية المقدسة وتزيين تصاويرها بأسلوب التصوير الإسلامى السائد خلال هذا العصر[٢].

كما ظهر بصورة واضحة فى زخارف التحف المعدنية الأيوبية حيث حملت العديد من المناظر والموضوعات المسيحية المستمدة من الكتاب المقدس مثل منظر تعميد السيد المسيح، منظر دخول السيد المسيح مدينة اورشليم، ختان المسيح، وولادته، ومنظر العشاء الربانى أو المائدة ومناظر اخرى عديدة ظهرت على عدد من القطع المعدنية الأيوبية يمكن توضيحها على النحو التالى :

اولا : منظر تعميد السيد المسيح[٣]

يعتبر من المناظر التى شاعت وصورت على التحف التطبيقية وعلى تصاوير المخطوطات وقد ظهر منظر التعميد على التحف المعدنية الأيوبية على القطع التالية :ـ

١ـ منظر التعميد على زمزمية من النحاس المكفت بالفضة تنسب إلى سوريا

---

(١) راجع : محمد مؤنس أحمد عوض، التنظيمات الدينية الإسلامية والمسيحية فى بلاد الشام فى عصر الحروب الصليبية، ماجستير، ١٩٨٤م، ص ٣٤٦.

(٢) راجع : أبو الحمد فرغلى، تصاوير المخطوطات فى عصر الأيوبيين، ماجستير، ١٩٨١م، ص ٨٧.

(٣) (كلمة تعميد من أصل يونانى بمعنى «الصبغ» وصبغ الشىء لا يتم إلا بوضعه فى السائل وغمره به وهذا ما تم فى معمودية السيد المسيح فى نهر الأردن حيث قام «يوحنا المعمدان» يحيى بن زكريا بتعميد السيد المسيح من نهر الأردن كما يوجد فى الناموس. راجع: انجيل متى، ٢٨-١٩، أعمال الرسل، ٢/ ٣٧، ٣٨.

فى منتصف القرن ٧هـ/ ١٣م[١]. يظهر هذا المنظر على وجه الزمزمية وينقسم إلى قسمين :ـ (لوحة ٦١).

القسم العلوى : تظهر فيه السيدة العذراء وهى ترتدى الملابس الطويلة وتحيط برأسها الهالة كما يظهر السيد المسيح الطفل وهو نائم فى فراش صغير عبارة عن صندوق ذو غطاء ويلاحظ ان السيدة العذراء تهم برفع غطاء الصندوق، كما يظهر خلفه رؤوس ثلاثة حيوانات (ربما كانوا ثلاثة حمير) يظهر فى الجانب المقابل رسم ملاك مجنح يقترب منه[٢].

والقسم السفلى : يظهر فيه السيد المسيح الطفل وهو يجلس فى طبق كبير وحوله شخصان احدهما يصب الماء فوق جسمه بجرارة الماء اما الآخر فيقوم بغسل جسمه بالماء، كما يحيط بالمنظر مجموعة اخرى من الأشخاص بالإضافة إلى رسوم الطيور والحيوانات[٣].

٢ـ منظر تعميد السيد المسيح على شمعدان داود بن سلامة الموصلى

يظهر على بدن الشمعدان شريط يتألف من اربع جامات مفصصة ذات ستة عشر فصا اثنى عشر منها نصف دائرية والاربعة الباقية مدببة الشكل وهى اكبر الجامات الموجودة على هذا الشريط ومن بين رسوم تلك الجامات واحدة تشتمل على منظر التعميد حيث يظهر فيها اثنان من رجال الدين المسيحى وقد امسكا بطفل من كتفيه، ويحاولون فى انحناءة بسيطة انزاله فى بئر الماء وكذلك جميعهم يرتدون المسوح الدينى كما تظهر حول رؤوسهم الهالات[٤].

ثانيا : ختان السيد المسيح[٥]

من المناظر التى صورت على التحف المعدنية الأيوبية هو منظر ختان المسيح

---

(١) محفوظة بمتحف الفرير جاليرى بواشنطن تحت رقم : ٤١-١٠.

(٢) راجع : Schneider Laura T., The Freer., PP. 53-63; Ranee A., Christian., PP. 55-56.

(٣) راجع : Schneider Laura T., The Freer., PP. 53-63; Ranee A., Christian., PP. 55-56., Atil E., Islamic Metalwork., P. 126., Baer E., Metalwork in Medieval., PP. 242-246.

(٤) راجع : Migeon G., Manuel, P. 52., Arts de L'Islam, P. 106., Dimand M.S., Ahandbook, P. 148.

(٥) قصة ختان «السيد المسيح» راجع: انجيل لوقا: أ-٢١.

حيث ظهر على شمعدان داود بن سلامة على احدى جامات البدن المفصصة فيشاهد طفلا صغيرا يحمل فى يديه اليمنى منديلا والى اليمين يقف رجل دينى فى انحناءة إلى الامام ويتكئ على عصا طويلة والى يساره امرآتان كما يبدو ان الجميع فى حالة محادثة ورسم حول رؤوسهم الهالات(١).

ثالثا : منظر المائدة (العشاء الربانى)(٢)

هذا المنظر من المناظر الشائعة على مواد التحف التطبيقية حيث انه يمثل رمزا واضحا من رموز الديانة المسيحية، ومن التحف المعدنية التى ظهر عليها هذا المنظر شمعدان داود بن سلامة الموصلى. يظهر على احدى جامات البدن منظر يمثل ستة أشخاص يجلسون امام مائدة عليها طبق يحتوى على سمكة كبيرة كما يظهر فوق رؤوسهم اثنان من الملائكة يمسك كل واحد منهما بيد الآخر، وبينهما دائرة كما يحيط برؤوس هؤلاء الأشخاص جميعا رسوم الهالات(٣).

رابعا : منظر ولادة السيد المسيح

ظهر منظر الولادة على شمعدان داود بن سلامة الموصلى حيث شغلت احدى جامات البدن المفصصة رسم للسيدة العذراء تحمل السيد المسيح وعلى يمينها شخص يحمل حمامتان وعلى يسارها رجل دينى يحمل الكتاب المقدس والى يمين هذا القديس شخص اخر ذو لحية طويلة وجميعهم يرتدون المسوح الدينى الطويل كما يظهر حول رؤوسهم رسوم الهالات(٤).

خامسا : منظر السيد المسيح يُحيى الموتى(٥)

ظهر هذا المنظر على جامة مفصصة على طست الملك الصالح نجم الدين

---

(١) راجع : Rice, D.S., The Oldest, PP. 337-338., Baer Eva, Ayyubid Metalwork Berchem M.V., Etude sur les cuivres, P. 25., Barret D., P. XV. PP. 24-49. Runee A. Islamic Christian., P. 55.

(٢) عن قصة العشاء الربانى. راجع : انجيل لوقا ٢ أ ، ١٤-٢٠.

(٣) راجع : Baer E., Ayyubidd Metalwork., PP. 26-46.

(٤) Ibid.

(٥) وردت هذه القصة بانجيل يوحنا، راجع: انجيل يوحنا ١١، ١-٣و ١٤-٢٣، ٣٢-٣٧، ٣٨-٤٤.

أيوب[١] حيث يظهر السيد المسيح وبجواره احد تلاميذه ويتقدم نحو قبر ميت فيمد يده اليمنى نحوه ويمسك بيده اليسرى عصا طويلة، كما يلاحظ ان الجميع يرتدى المسوح الدينى وتحيط حول رؤوسهم الهالات[٢].

سادسا : منظر دخول السيد المسيح الى مدينة اورشليم

يعد هذا المنظر من المناظر الشائعة على التحف التطبيقية وخصوصا التحف المعدنية الأيوبية حيث ظهر على كل من :

- زمزمية من النحاس المكفت بالفضة[٣]حيث يظهر السيد المسيح فى منتصف المنظر وهو يركب حمار ويسارع ثلاثة من الأطفال للاقتراب منه اثنين منهم يحملون اغصان زعف النخيل وبعض الورود والثالث يحمل الصليب وبالقرب من موكب السيد المسيح يشاهد شخصان يقفان امام المعبد الذى تظهر احدى قبابه احدهما ممدود الايدى يرحب بقدوم السيد المسيح والآخر يهم بابعاد احد الاطفال من امام الموكب كما يشاهد اثنين من الملائكة فى صورة أشخاص ذات اجنحة فى أعلى المنظر[٤].

- طست الملك الصالح نجم الدين أيوب[٥] حيث يصور المنظر داخل جامة مفصصة فيظهر السيد المسيح وهو يركب حمار ويمسك بيده عصا من زعف النخيل أو فرع نباتى كما يوجد على جانبيه شخصين احدهما فى مقدمة الحمار حيث يقوم بمد يده ليصافح المسيح بينما يظهر الآخر عند مؤخرته مفتوح الايدى كانه يقوم بالترحيب بقدوم موكب المسيح والجميع يرتدى المسوح الدينى وتحيط برؤوسهم رسوم الهالات[٦].

---

(١) محفوظ متحف الفرير بواشنطن رقم : ٥٥-١٠.

(٢) راجع : Baer E., Ayyubidd Metalwork. Fig. 67.

(٣) محفوظة بمتحف الفرير جاليرى بواشنطن تحت رقم : ٤١-١٠.

(٤) راجع : Atil E., Islamic., P. 27., Baer E., Metalwork., P. 28., Runee A., Christian Themes., P. 61.

(٥) محفوظ بمتحف الفرير جاليرى بواشنطن تحت رقم : ٥٥-١٠.

(٦) راجع : Baer E., Ayyubid Metalwork. Fig. 66.

سابعا : منظر البشارة

ظهر منظر البشارة على الطست السابق حيث رسم على احدى جاماته المفصصة السيدة العذراء جالسة على مقعد وتلتفت إلى اليسار لتستمع إلى «جبريل» الذى رسم فى هيئة شخص ذو اجنحة كما يلاحظ وجود الهالة حول رؤوسهما[١].

كما ظهر على نفس الطست منظر اخر للبشارة حيث تظهر السيدة العذراء جالسة على مقعد منخفض وتحمل على رجليها المسيح الطفل حيث تحيطه بذراعيها كما ترتدى الملابس الطويلة ويظهر على يمينها ويسارها اثنين من الملائكة المجنحة وكأنهم يتكلمون مع السيدة العذراء[٢]. وقد صور هذا المنظر بطريقة اخرى على زمزمية من النحاس المكفت حيث صور امام معبد يظهر اعلاه ثلاثة قباب اكبرهم اوسطهم كما يعلو تلك القباب ثلاثة صلبان وتظهر أسفل القبة الوسطى السيدة العذراء والسيد المسيح الطفل وبجوارهما احد القديسين وكأن الجميع فى حالة محادثة فى حين يحيط بهم اثنين من القديسين يقفا بجوارهما الايمن يرفع يده فى حالة دعاء وتضرع والاخر يقرأ بعض التراتيل من ورقة كبيرة كما يظهر فى أعلى التصويرة فوق البناء رسوم الملائكة ذات الاجنحة وذلك بعض الطيور[٣].

ثامنا : مناظر القديسين ورجال الدين المسيحى

بالإضافة لمناظر السيدة العذراء والسيد المسيح ظهر كذلك على التحف المعدنية الأيوبية مناظر تمثل رسوم القديسين ورجال الدين المسيحى وهم فى وضعيات مختلفة ما بين وقوف وهم مفتوحى أو مرفوعى الايدى كأنهم فى حالة دعاء وتضرع أو ظهروا وهم يمسكون بعصا الاسقفية مما يرجح بعضهم كونه اسقفا وبالإضافة لظهور هذه المناظر على ظهر الزمزمية السابقة (لوحة ٦٣) ذكرها فقد

---

(١) راجع : Baer E., Ayyubid Fig. 65., Howard C. Hollis, An Arabic., PP. 137-138.

(٢) راجع : Baer E., Ayyubid Fig. 64.

(٣) Atil E., Islamic., P. 126.

ظهرت كذلك على مبخرة من النحاس المكفت بالفضة، تنسب إلى سوريا فى منتصف القرن ٧ هـ / ١٣ م[1]. (لوحة ٦٤).

كما ظهرت مناظر رجال الدين المسيحى فى وضعيات مختلفة على صينية الملك الصالح نجم الدين أيوب[2].

ويلاحظ وضع هذه الرسوم داخل عقود مفصصة ما بين اثنى عشر عقدا مفصصا يشغل كل عقد بزوج من القديسين بعضهم يمسك بالعصا والاخر يتدلى من يده المبخرة وجميعهم يرتدون المسوح الدينى كما رسم طائر فوق رؤوسهم، وظهر هذا على صينية من النحاس المكفت بالفضة تنسب إلى سوريا فى منتصف القرن ٧ هـ / ١٣ م[3].

وظهر عدد من هذه المناظر فى وضعيات اخرى حيث يظهر القديسون، هم يمسكون بالصلبان وبالعصا أو يظهر منظر شخص راكع على ركبته ويحيط به اثنين من القديسين[4].

وفى أحيان اخرى يظهر القديس وهو يحمل الكتاب المقدس أو يحمل طيور بين يديه[5]. الجدير بالذكر ان الأسلوب الفنى للتصاوير المسيحية على التحف

---

(١) المبخرة بارتفاع : ٣٣,٣سم. وهى محفوظة بالمتحف البريطانى بلندن رقم : ٣٠-٦٧٩-٧٨-١٢.

(٢) محفوظة بمتحف اللوفر بباريس رقم : MAO 360.

(٣) محفوظة بمتحف الارميتاج بلينتجراد رقم: NC A. 14-238. راجع: Sarre F., and Martin, Die Ausstellung Von Meisterwerken, Fig. 153.

(٤) ظهر هذا المنظر على علبة من النحاس المكفت بالفضة قطر مركزها: ٢,٥سم تنسب إلى سوريا فى منتصف القرن ٧هـ/ ١٣م. محفوظة بمتحف فكتوريا وآلبرت رقم : ٣٢٠-١٨٨٦.

(٥) ظهرت هذه المناظر على كل التحف الآتية: علبة من النحاس المكفت بالفضة تنسب إلى سوريا فى منتصف القرن ٧هـ/ ١٣م. محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم : ١٥١٣٠. علبة من النحاس المكفت بالفضة تنسب إلى سوريا فى منتصف القرن ٧هـ/١٣م، محفوظة بمتحف المتبروبوليتان، نيويورك رقم: A.B. ٣٩-١٩٧١. ابريق أحمد الذكى النقاش بمجموعة همبورج، والمؤرخ لسنة ٦٤٠هـ/ ١٢٣٢م. ابريق عبدالله العلوى الموصلى. رقبة شمعدان داود بن سلامة الموصلى. رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالفضة تنسب إلى سوريا منتصف القرن ٧هـ/١٣م، محفوظة بمتحف Montral Museum of Fine Arts 49-50 DM2: - زهرية على بن حمود الموصلى، محفوظة فى: Museo Mazionale Bargallo.

المعدنية الأيوبية تتشابه مع تصاوير المخطوطات التى زوقت خلال العصر الأيوبى ويتضح ذلك بجلاء على التصاوير الاتية :

- تصاوير من مخطوط بعنوان الرسائل واعمال الرسل المؤرخ لسنة ٦٤٧ هـ ١٢٤٩[(١)].

حيث يظهر على تصويرة تمثل السيدة العذراء داخل منطقة دائرية الشكل يصل قطرها حوالى ٦ سم وهى ذات خلفية باللون الذهبى كما تظهر السيدة العذراء على هيئة فتاة جميلة يتألق وجهها بنضرة الشباب وتحيط برأسها رسم الهالة ويتشابه هذه التصويرة مع تصوير السيدة العذراء على التحف المعدنية السابق ذكرها . (٦٥).

- تظهر كذلك تصويرة تمثل السيد المسيح داخل مساحة دائرية الشكل فى وضع المواجهة تماما بوحه خال من التفاصيل . (لوحة ٦٦).

- تصويرة تمثل بولس الرسول وهو يعلم تلاميذه وقد رسمت داخل مساحة مستطيلة ٥، ١٤سم فى ٨ سم كما يحيط بها إطار ذهبى سميك. (لوحة ٦٧).

- تصويرة تمثل اربعة من الاباء المسيحيين حيث يظهر القديس يعقوب بحجم كبير وبجواره الثلاثة الاخرون يقفوا فى وضع المواجهة وقد امسك كل منهم فى يده بالكتاب المقدس ووقفوا امام هيكل لاحدى الكنائس بالترتيب من اليسار إلى اليمين كما يتضح من التصويرة كالاتى :

---

(١) مخطوط الرسائل وأعمال الرسل محفوظ بالمتحف القبطى بالقاهرة تحت رقم: ٩٤ مقدسة. والرسائل: هى التى كتبها الرسول بولس إلى تلاميذه وأما أعمال الرسل فهى عبارة عن السفر الذى كتبه القديس لوقا، وتشتمل المخطوطة على زخارف وتصاوير مسيحية ذات صلة وثيقة بالتصوير الإسلامى خلال تلك الفترة من حيث الأسلوب الفنى وطريقة رسم الموضوعات والمخطوطة تحتوى على ثلاث صفحات مزينة بالتصاوير الغنية بألوانها المتعددة الزاهية، كما أن المتن كتبه الناسخ «غبريال الراهب» فى مصر بنهرين أحدهما إلى اليمين باللغة العربية وبخط نسخ متقن وبحروف دقيقة بمداد أسود واستخدم فى العناوين الحبر الأحمر واللون الذهبى والآخر إلى اليسار باللغة القبطية. تحتوى المخطوطة على حوالى ٢٢٣ ورقة مسطرتها تتراوح بين ٣٢-٣٣ سطراً، مقاساتها: ٢٤سم فى ١٧,٥سم. راجع: زكى حسن، حول وحدة الفن فى عصور التاريخ المصرى، مستخرج من مجلة كلية الآداب، العدد الثامن، المجلد الأول، مايو ١٩٤٦م. مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٤٦م، ص ١٠-١٣، أبو الحمد فرغلى، تصاوير المخطوطات، ص٤٥-٤٦.

- يعقوب، بطرس، يوحنا، ويهوذا الاسخريوطى[1]. (لوحة ٦٨).

- تصويرة تمثل الرسل المنتخبين وصعود السيد المسيح، وهى تنقسم إلى قسمين:

القسم الاول: يمثل صعود السيد المسيح

القسم الثانى: يمثل السيدة العذراء وحولها الحواريون الاثنى عشر[2].

وتتضح فى رسوم تصاوير المخطوطات الدينية المسيحية انه قد تم انجازها فى مصر ابان العصر الأيوبى وانها تحمل خصائص ومميزات أسلوب المدرسة العربية فى التصوير الإسلامى من حيث:

١- عدم التزام الفنان بقواعد المنظور أو البعد الثالث مما ادى إلى خلو التصاوير من التجسيم والميل إلى السطحية، والعناية والاهتمام بالشخص الرئيسى فى التصويرة فى الحجم و الملبس والالوان.

٢- طريقة رسم الارضية عبارة عن خط سميك من الحشائش النباتية المدمجة والمحورة عن الطبيعة بالإضافة إلى رسم الثياب الفضفاضة العربية الطراز الغنية بالوانها البراقة[3]. وتتضح كذلك من مقارنة تصاوير هذه التصاوير بتصاوير

---

(١) راجع: Jules Leray, Les manuscrits Coptes et Coptes Arabes illustrés, Paris, 1974, PP. 53-59.

(٢) تتشابه هذه التصاوير مع تصاوير مخطوطة الأربع بشائر المؤرخة ٥٧٦هـ/ ١١٨٠م المحفوظة فى المكتبة الأهلية بباريس رقم ١٣ قبط، والتى تتناول سيرة السيد المسيح وبعض الحواريين وقد رسمت بحسب الأسلوب التصويرى فى العصر الأيوبى، ولقد تم نسخها في مصر على يد «ميخائيل» أسقف مدينة دمياط فى سنة ٥٧٦هـ/ ١١٨٠م، بالإضافة إلى أن تصاويرها تتطابق تقريباً فى الشكل العام ومن حيث الأسلوب الفنى مع أسلوب تصاوير مخطوطة «كليلة ودمنة» المحفوظة فى المكتبة الأهلية بباريس رقم ٣٤٦٥ عربى. بالإضافة إلى أنها تتشابه مع تصاوير من مخطوطة الأربع بشائر المؤرخة ٦٢٣هـ/ ١٠٩٤م، والمحفوظة بالمتحف القبطى بالقاهرة سجل ٢٤٧، رقم ٩٥ مقدسة، وقد كتبت باللغة العربية بخط نسخ متقن بالحبر الأسود وعناوينها كتبت بالحبر الأحمر، والفواصل بين جملة مزينة بشكل وردة بليغة الترتيب، وتحتوى هذه المخطوطة على ٣٥٤ ورقة مقاساتها ١٧×١١سم، وجاء بالمتن فى الخامس والعشرين من جمادى الآخرة فى العاشر من رجب سنة ثلاث وعشرين وستماية للهجرة الموافق سنة ٩٤٢ للشهداء ١٢٢٦م، راجع: زكى حسن، أحوال وحدة الفن، ص ١٠-١٣، أبو الحمد فرغلى التصوير، ص ٤٠-٤١.

(٣) نورى الراوى، ملامح مدرسة بغداد لتصوير الكتاب، مطبعة تايمس، ١٩٧٢، ص٦-١٨، محمود إبراهيم، التصوير الإسلامى، دار الثقافة العربية، ١٩٨٩، ص ٥٧-٦١، أبو الحمد فرغلى، التصوير الإسلامى، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩١، ص ٧٧-١٥٦.

المدرسة العربية وحدة الأساليب الفنية التى كانت سائدة فى العصر الأيوبى والتى نفذت فى رسوم التحف المعدنية من حيث عدم العناية برسم الجسم الإنسانى واهمال التجسيم و عدم مراعاة النسب التشريحية والتركيز على رسم الجسم يميل إلى الرشاقة والاستطالة وهو نفس الأسلوب الذى وجد فى رسوم الأشخاص على الخزف الأيوبى الدقيق الصنع والذى ظهر عليه رسم للسيد المسيح تسنده السيدة العذراء ويحيط بها الحواريون الاثنى عشر(١).

واخيرا فإن هؤلاء الصنّاع المسيحيون الذين كانوا فى دمشق، وحلب، وامد، الموصل ومراكز فنية وصناعية قديمة فى سوريا وشمال ما وراء النهر يعتبروا عددا كبيرا من بين هؤلاء الصنّاع الذين حملوا الدين المسيحى فى منتجاتهم الفنية وقد ساعدهم على ذلك التسامح الدينى الذى ساد فى تلك الفترة ومكنهم من تنفيذ بعض الرسوم المستمدة من القصص المسيحى، بالإضافة إلى ذلك فان بعض الصنّاع المسلمين لم يجدوا غضاضة فى الابداع تحت لواء الحضارة الإسلامية خاصة وان هذه التصاوير المسيحية تتفق مع ما جاء فى القران الكريم عن الديانة المسيحية.

ويمكننا القول بان ديانة الصانع لا تؤثر فى صناعته بمعنى انه قد يصنع صانع مسيحى لشخص مسلم، وقد يكون الصانع مسلما ولا سيما ان هذه الموضوعات المسيحية ليس فيها ما يتعارض والدين الإسلامى، بمعنى ان دين الفنان لا ينهض دليلا على اتباعه أساليب فنية معينة فى عصر اتسم بالتسامح الدينى وبعلاقات المودة والاخوة خلال فترات السلم.

---

(١) أبو الحمد فرغلى، تصاوير المخطوطات، ص ٨٣-٨٥.

الملاحــق

قوائم - فهرست - مصادرومراجع

- قـوائـم بـأسـمـاء صـنـاع التحف المعدنية الأيوبية
- قـوائـم بـأسـمـاء السـلاطين الأيـوبيين
- فـهرسـت الأعـلام والأمـاكـن
- مـصادر ومـراجـع البـحـث

قوائم بأسماء صناع التحف المعدنية الأيوبية

الصناع الأيوبيون واشهر أعمالهم

م	اسم الصانع	التحفة التى صنعها	التاريخ	التوقيع	مكان الصناعة	مكان الحفظ
١	أحمد بن عمــــر المعــروف بالذكى النقاش	١- إبريق	٦٢٠هـ/١٢٢٣م	أحمد بن عمر المعروف بالذكى النقاش	مصر أو بلاد الشام	متحف كليفلاند
		٢- إبريق	٦٤٠هـ/١٢٤٠م	أحمد بن عمر المعروف بالذكى النقاش	بلاد الشام	متحف همبورج
		٣- طست	٦٣٦هـ-٦٣٨هـ/١٢٣٨-١٢٤٠م	أحمد بن عمر المعروف بالذكى النقاش	مصر	متحف المتروبوليتان نيويورك
٢	أبو بكر بن الحاج جلدك	١- شمعدان	٦٢٢هـ/١٢٢٧م	أبو بكر بن حاجى جلدك	القاهرة	متحف بوسطن
٣	عمر بن جلدك	١-إبريق	٦٢٣هـ/٢٢٥م	عمر بن الحاجى جلــدك غلام أحمد الذكى النقاش	مصر أو الشام	متحف المتروبوليتان نيويورك
	قاسم بن على	إبريق	٦٢٩هـ/١٢٣٢م	قاسم بــن علــى غــلام إبراهيم بن مواليا	حلب	kevorkion
٤	داود بن سلامة	١- شمعدان	٦٤٦-٦٤٧هـ ١٢٤٨-١٢٤٩م	داود بن سلامة	بلاد الشام	متحف الفنون الزخرفية رقم ٤٤١٤
		٢-طست	١٢٥٢-١٢٥٣م	داود بن سلامة الموصلى	مصر	متحف الفنون الزخرفية No1 4411
٥	إياس	١- إبريق	٦٢٧هـ/١٢٢٩م	إياس غــلام عبدالكريــم الترابى	بلاد الشام	المتحف التركى باستانبول
	محمد بن ختلخ	مبخرة	٦٢٨-٦٣٨هـ/١٢٣٠-١٢٤٠م	محمد بن صالح ختلخ	دمشق	المتحف البريطانى بلندن No1 88-5-261

م	اسم الصانع	التحفة التى صنعها	التاريخ	التوقيع	مكان الصناعة	مكان الحفظ
٦	إسماعيل بن ورد	١- علبة	٦١٧هـ/١٢٢٠م	إسماعيل بن ورد	بلاد الشام	متحف بناكى باثينا No. 65 - No, 17
٧	ابو القاسم بن سعيد الأسعردى	١- مقلمه	٦٣٤هـ/١٢٣٧م	ابو القاسم بن سعيد بن محمد الأسعردى	اسعرد	متحف الفن الاسلامى بالقاهرة No, 15187
		٢- مقلمه	٦٤٣هـ/١٢٤٧م	ابو القاسم بن سعيد بن محمد الأسعردى	اسعرد	متحف اللوفر No, k3438
٨	أبو القاسم بن سعيد الأسعردى	٣- شمعدان	ق٧هـ/١٣م		اسعرد	مجموعة Dr. Lamm
٩	حسين بن محمد	إبريق	٦٥٧هـ/١٢٥٨م	حسين بن محمد	دمشق	متحف اللوفر No. 7428
			الأسطرلابيون			
١	قيصر بن إبى القاسم بن عبد الغنى	كرة سماوية	٦٢٢هـ/١٢٢٥م	قيصر	دمشق	متحف نابولى الوطنى
٢	عبدالكريم المصرى	اسطرلاب	٦٣٣هـ/١٢٣٥م	عبدالكريم الأسطرلابى	حلب	المتحف البريطانى No1 55-7-91
٣	محمد بن ختلخ	آلة فلكية	٦٣٩هـ/١٢٤١-١٢٤٢	محمد بن ختلخ	دمشق	المتحف البريطانى No, 88-5-26-1
			الصناع المواصلة			
١	شجاع بن منعه الموصلى	ابريق	٦٢٩هـ/١٢٣٢	شجاع بن منعة الموصلى	الموصل	المتحف البريطانى بلندن No, 606A 1866-12
٢	محمد بن فتوح	شمعدان	٧ هـ/١٣م	محمد بن فتوح الموصلى	الموصل	متحف الفن الاسلامى بالقاهرة رقم ١٥١٢١
٣	ابراهيم بن مواليا	ابريق	بداية ق ٧هـ/١٣م	ابراهيم بن مواليا	الموصل	متحف اللوفر No, K3435
٤	يونس بن يوسف الموصلى	ابريق	٦٤٤هـ/ ١٢٤٦ - ١٢٤٧م	يونس بن يوسف الموصلى	الموصلى	Waters Art, Gallery No, 54.456
٥	حسين بن محمد	ابريق	٦٥٧هـ/١٢٥٨م	حسين بن محمد الموصلى	دمشق	متحف اللوفر باريس No 7428
٦	على بن عبدالله العلوى الموصلى	ابريق	ق ٧هـ/١٣م	على بن عبدالله العلوى الموصلى	الموصل	Museum für Islamische kunst No. 1-65-81 No, 1-65-80
		طست	ق ٧هـ/١٣	على بن عبدالله العلوى الموصلى		
٧	أبناء عبسون	صينية	٦٣١-٦٥٧هـ/١٢٣٣-١٢٥٩م	محمد بن عبسون الحسن بن عبسون	الموصل	Museum Für V. Ikunde München

التحف المعدنية الايوبية فى مصر والشام

نوع التحفة	المادة	التاريخ	مكان الصناعة	التوقيع	مكان الحفظ
ابريق	النحاس الأصفر المكفت بالفضة	٦٢٠هـ/١٢٢٣م	مصر أو بلاد الشام	أحمد الذكى النقاش الموصلى	متحف كيفلاند
ابريق	النحاس الأصفر المكفت بالفضة	٦٢٣هـ/١٢٢٥م	مصر أو بلاد الشام	عمر بن جلدك الموصلى غلام أحمد الذكى النقاش	Metropolitan Museum of art No, 91-1-586
إبريق	النحاس الأصفر المكفت بالفضة	٦٢٧هـ/١٢٢٩م	بلاد الشام	إياس غلام عبدالكريم بن الترابى	المتحف التركى الاسلامى باستانبول
إبريق	النحاس الأصفر المكفت بالفضة	٦٢٩هـ/ يونيه ـ يوليه ١٢٣٢م	حلب	قاسم بن على الموصلي	kevorkianof new York
إبريق	النحاس الأصفر المكفت بالفضة	٦٤٠هـ/١٢٤٢م	بلاد الشام	أحمد الذكى النقاش الموصلى	متحف همبورج بأمريكا
إبريق	النحاس الأصفر المكفت بالفضة	٦٤٤هـ/١٢٤٦م	بلاد الشام	يونس بن يوسف الموصلى	The walters Art Gallery in Baltimore
إبريق	النحاس الأصفر المكفت بالفضة	٦٥٧هـ/١٢٥٨م	دمشق	باسم السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف نقش حسين بن محمد الموصلى	متحف اللوفر سجل رقم: ٧٤٢٨

نوع التحفة	المادة	التاريخ	مكان الصناعة	التوقيع	مكان الحفظ
مبخرة	نحاس اصفر مع تكفيت بالفضة	٦٣٥هـ- ٦٣٧هـ/١٢٣٨-١٢٤٠م	القاهرة	باسم السلطان العادل الثانى	مجموعة شريف صبرى
مبخرة	خليط معدنى مع تكفيت بالفضة والنحاس الأحمر	٦٢٨-٦٣٨هـ ١٢٣٠-١٢٤٠م	دمشق	الصانع محمد بن ختلخ الموصلى	The Aron Collection
مبخرة	خليط معدنى مكفت بالفضة والنحاس الأحمر	منتصف القرن السابع الهجرى/الثالث عشر الميلادى	دمشق	-	The Aron Collection
شمعدان	النحاس المكفت بالفضة المكفت	٦٢٢هـ/١٢٢٥م	القاهرة	ابو بكر بن الحاج جلدك الموصلى غلام أحمد الذكى النقاش	The Museum of Fine Arts, Boston
شمعدان	النحاس الأصفر المكفت بالفضة	٦٤٦هـ/١٢٣٧	شمال سوريا	داود بن سلامة	متحف الفنون الزخرفية بباريس رقم:٤٤١٤
مقلمة	النحاس المكفت بالفضة	٦٣٤هـ/١٢٣٧م	اسعرد	أبو القاسم بن سعيد الأسعردى	متحف الفن الإسلامى رقم ١٥١٨٧
شمعدان	النحاس المكفت بالفضة	منتصف ق٧هـ/١٣م	اسعرد	أبو القاسم بن سعيد الأسعردى	مجموعة Dr. Lamm
مقلمه	النحاس المكفت بالفضة	٦٤٣هـ/١٢٤٥م	اسعرد	أبو القاسم بن سعيد بن محمد بن الاسعردى	متحف اللوفر بباريس رقم K: 3438

نوع التحفة	المادة	التاريخ	مكان الصناعة	التوقيع	مكان الحفظ
طست	نحاس اصفر مكفت بالفضة	٦٣٥-٦٣٧هـ ١٢٣٨-١٢٤٠م	مصر أو سوريا	بإسم الملك العادل أبى بكر توقيع الصانع أحمد الذكى النقاش الموصلى	متحف اللوفر رقم ٥٩٩١
طست	البرونز المكفت بالفضة	٦٣٧-٦٤٧هـ ١٢٣٩-١٢٤٩هـ	القاهرة	باسم الصالح نجم الدين أيوب	متحف الفن الاسلامى بالقاهرة رقم ١٥٠٤٣
طست	البرونز المكفت بالفضة	٦٣٧-٦٤٧هـ ١٢٣٩-١٢٤٩م	بلاد الشام	باسم الصالح نجم الدين أيوب	متحف الفرير بواشنطن
طست	النحاس المكفت بالذهب والفضة	٦٣٧-٦٤٧هـ ١٢٣٩-١٢٤٩م	القاهرة	باسم الملك الصالح نجم الدين ايوب	Museum of the University of Michigan
طست	النحاس المكفت بالذهب والفضة	٦٥٠هـ ١٢٥٢-١٢٥٣م	شمال سوريا	توقيع داود بن سلامة الموصلى	متحف الفنون الزخرفية بباريس الآن متحف معهد العالم العربى بباريس
صنية	النحاس المكفت بالفضة	٦٣٧-٦٤٧هـ ١٢٣٩-١٢٤٩م	دمشق	باسم السلطان الملك الصالح نجم الدين ايوب	متحف اللوفر رقم: MA 0360.
طاسة	نحاس مضاف إليه زنك	٥٨٠هـ/١١٨٤م	مكة	باسم أبو المظفر يوسف (صلاح الدين الايوبى).	The British Museum No:0A-2518.
طاسة	نحاس مضاف إليه زنك	٥٨٠هـ/١١٨٤م	مكة	باسم ابو المظفر يوسف (صلاح الدين الأيوبى).	متحف الفن الاسلامى بالقاهرة رقم ١٥٣٨٣

نوع التحفة	المادة	التاريخ	مكان الصناعة	التوقيع	مكان الحفظ
طاسة	نحاس مضاف إليه زنك	٥٨٠هـ/١١٨٤م	مكة	باسم ابو المظفر يوسف (صلاح الدين الأيوبى).	متحف الفن الاسلامى بالقاهرة رقم ١٥٣٨٣
زهرية	نحاس مكفت بالفضة	٦٣٥-٦٥٩هـ ١٢٣٧-١٢٣٧م	دمشق	باسم السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف.	متحف اللوفر بباريس رقم ٤٠٩٠
كأس	النحاس المكفت بالفضة	٦٢٦-٦٣٥هـ ١٢٢٨-١٢٣٧م	دمشق	بإسم الملك الاشراف موسى	المكتبة الاهلية بباريس رقم Chabouillet No:3192
علبة	نحاس أصفر مكفت بالفضة	٦١٧هـ/١٢٢٠م	شمال سوريا	إسماعيل بن ورد	متحف بناكى فى أثينا رقم:Case 65, No.17
علبة	نحاس اصفر مكفت بالفضة	٦٣٥-٦٣٧هـ ١٢٣٨-١٢٤٠م	مصر	باسم الملك العادل أبى بكر	The Victoria and Albert Museum. No: 8508/1863.
اسطرلاب	نحاس اصفر مكفت بالنحاس الأحمر والفضة	٦٣٣هـ/١٢٣٥م	حلب	عبد الكريم المصرى الاسطرلابى	المتحف البريطانى رقم No.55 7-9 1
آلة فلكية	نحاس اصفر مكفت بالذهب والفضة	٦٣٩هـ/١٢٤١م	دمشق	محمد بن ختلخ الموصلى	The British Museum. No: 5-26-10
كرة سماوية	نحاس أصفر مكفت بالذهب والفضة	٦٢٢هـ/١٢٢٥م	دمشق	قيصر بن إبى القاسم	متحف نابولى الوطنى

قوائم بأسماء السلاطين الأيوبيين

(أ) الأيوبيون

(ابناء صلاح الدين الثمانية عشر)

مروان

شادى

نجم الدين أبو الشكر أيوب

(توفى فى ١٨ ذى الحجة سنة ٥٦٨)

- سيف الدين
- الناصر (الأول) صلاح الدين يوسف (ولد بتكريت سنة ٥٣٢؟)

أبناء صلاح الدين:

- ٥- العزيز أبو يعقوب اسحق فتح الدين (ولد بدمشق فى مستهل ربيع الأول سنة ٥٧٠).
- ٦- الوليد أبو الفتح مسعود نجم الدين (ولد بدمشق سنة ٥٧١ وتوفى سنة ٦٠٦).
- ٧- الأعز أبو يوسف يعقوب شرف الدين (ولد بمصر سنة ٥٧٢).
- ٨- الزاهر أبو سليمان داود محيى الدين (ولد بمصر فى ٢٢ ذى الحجة ٥٧٣ وتوفى فى ٩ صفر سنة ٦٣٢).
- ٩- الفضل أبو المظفر موسى قطب الدين (ولد بمصر سنة ٥٧٣).
- ١٠- الأشراف أبو عبدالله محمد عزيز الدين (ولد بدمشق سنة ٥٧٥).
- ١١- محسن أبو العباس أحمد ظهير الدين (ولد بمصر سنة ٥٧٧).
- ٤- الظاهر أبو منصور غازى (الأول) غياث الدين (ولد بمصر فى ١٥ رمضان سنة ٥٦٨، وتوفى فى جمادى الآخرة سنة ٦١٣ حلب ٥٨٢-٦١٣
- ٣- الظاهر أبو العباس أحمد مظفر الدين (ولد بمصر فى ٥ شعبان سنة ٥٦٨، وتوفى بحران فى جمادى الأول سنة ٦٢٧)
- ٢- العزيز (الأول) أبو الفتح عثمان عماد الدين (ولد بمصر فى ٨ جمادى الأول سنة ٥٦٧) مصر ٥٨٩-٥٩٥
- ١- الأفضل على نور الدين (ولد بمصر سنة ٥٦٥، وتوفى سنة ٦٢٢) دمشق ٥٨٢-٥٩٢

الجيل التالى:

- ضيفة خاتون
- الصالح أحمد صلاح الدين صاحب عينتاب (ولد سنة ٥٩٩ وتوفى فى شعبان سنة ٦٥٠)
- العزيز محمد غياث الدين حلب ٦١٣-٦٣٤
- المنصور محمد ناصر الدين مصر ٥٩٥-٥٩٦
- الصالح إسماعيل

الجيل الذى يليه:

- الناصر يوسف (الثانى) صلاح الدين (ولد فى ١٩ رمضان سنة ٦٢٧ وتوفى فى جمادى الأول سنة ٦٥٩) حلب ٦٣٤-٦٣٨ دمشق ٦٤٨-٦٥٨
- الظاهر غازى (توفى سنة ٦٥٩)
- غازية خاتون
- عائشة خاتون (تزوجت المنصور الثانى صاحب حماه)

-٢-

العزيز محمد — المعظم توران شاه الثالث (توفى سنة ٦٥٨). — نصرة الدين — زهير

أسد الدين (توفى بحلب سنة ٦٥٨).

١٢- المعظم أبو منصور توران شاه (الثانى فخر الدين (صاحب روحين)، (ولد بمصر فى ربيع الأول سنة ٥٧٧ وتوفى سنة ٦٥٧).

١٣- الجواد أبو سعيد أيوب ركن الدين (ولد سنة ٥٧٨).

١٤- غالب أبو الفتوح ملك شاه ناصر الدين (ولد فى رجب سنة ٥٧٨).

١٥- المنصور أبو بكر عز الدين (ولد بحران بعد وفاة أبيه).

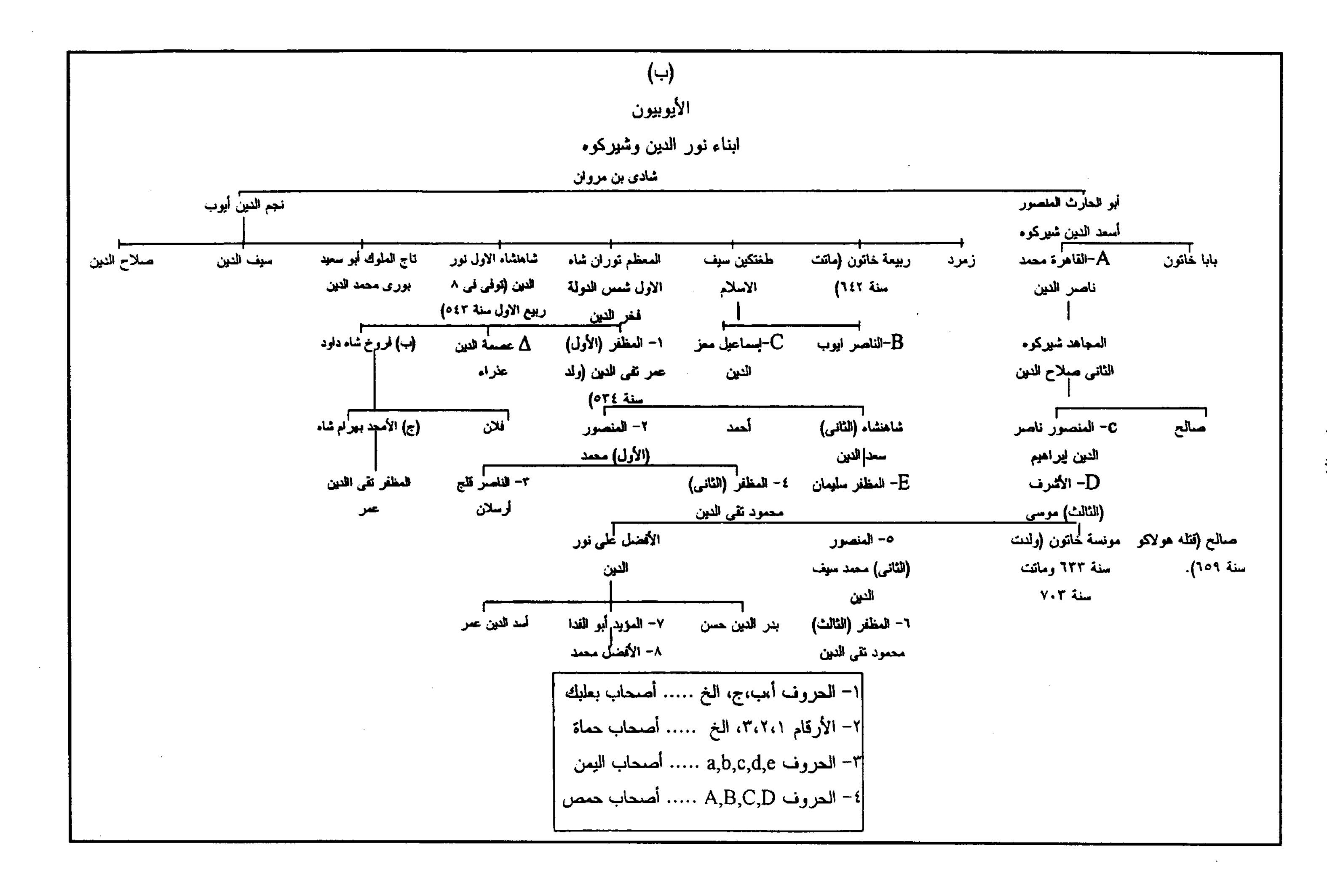
١٦- شادى، إمام الدين، (أمه أم ولد).

١٧- مروان نصرة الدين (أمه أم ولد).

١٨- الخضر مظفر الدين المشمر، (صاحب بصرى). (ولد سنة ٥٦٨ وتوفى سنة ٦٢٧).

١٩- مونسة خاتون، (تزوجب الكامل محمد بن العادل).

٢٠- فلانة، (تزوجت حسام الدين لاجين عمر).


(ب)
الأيوبيون
ابناء نور الدين وشيركوه
شادى بن مروان
نجم الدين أيوب
أبو الحارث المنصور أسعد الدين شيركوه
صلاح الدين
سيف الدين
تاج الملوك أبو سعيد بورى محمد الدين
شاهنشاه الاول نور الدين (توفى فى ٨ ربيع الاول سنة ٥٤٣)
المعظم توران شاه الاول شمس الدولة فخر الدين
طغتكين سيف الاسلام
ربيعة خاتون (ماتت سنة ٦٤٢)
زمرد
A-القاهرة محمد ناصر الدين
بابا خاتون
(ب) فروخ شاه داود
Δ عصمة الدين عذراء
١- المظفر (الأول) عمر تقى الدين (ولد سنة ٥٣٤)
C-إسماعيل معز الدين
B-الناصر ايوب
المجاهد شيركوه الثانى صلاح الدين
(ج) الأمجد بهرام شاه
فلان
٢- المنصور (الأول) محمد
أحمد
شاهنشاه (الثانى) سعد الدين
c- المنصور ناصر الدين إبراهيم
صالح
المظفر تقى الدين عمر
٣- الناصر قلج أرسلان
٤- المظفر (الثانى) محمود تقى الدين
E- المظفر سليمان
D- الأشرف (الثالث) موسى
الأفضل على نور الدين
٥- المنصور (الثانى) محمد سيف الدين
مونسة خاتون (ولدت سنة ٦٣٣ وماتت سنة ٧٠٣
صالح (قتله هولاكو سنة ٦٥٩).
أسد الدين عمر
٧- المؤيد أبو الفدا
٨- الأفضل محمد
بدر الدين حسن
٦- المظفر (الثالث) محمود تقى الدين
١- الحروف أ،ب،ج، الخ ..... أصحاب بعلبك
٢- الأرقام ١،٢،٣، الخ ..... أصحاب حماة
٣- الحروف a,b,c,d,e ..... أصحاب اليمن
٤- الحروف A,B,C,D ..... أصحاب حمص

الأيوبيـــــون

الأيوبيون :

أولاً :فى مصر

- الملك الناصر صلاح الدين أبو المظفر يوسف (توفى فى ٢٧ صفر سنة ٥٨٩ هـ / ١١٩٣م) .... ٥٦٤ هـ/ ١١٦٨م.
- الملك العزيز (الأول) عماد الدين أبو الفتح عثمان (اعلن استقلاله سنة ٥٩١ هـ ، توفى فى ٢٧ المحرم ٥٩٥ هـ/ ١١٩٩م) .... ٦٨٩ هـ/ ١١٩٣م.
- الملك المنصور ناصر الدين محمد .... مستهل صفر ٥٩٥ هـ/ ١١٩٨م.
- الملك العادل (الأول) سيف الدين أبو بكر أحمد (صاحب دمشق) (توفى فى ٧ جمادى الآخرة سنة ٦١٥ هـ/ ١٢١٨م .... ٥٩٦ هـ/ ١١٩٩م.
- الملك الكامل (الأول) ناصر الدين أبو المعالى محمد (صاحب دمشق) (توفى فى ٢٢ رجب سنة ٦٣٥ هـ/ ١٢٣٧م). .... جمادى الاخرة ٦١٥ هـ/١٢١٨م.
- الملك العادل (الثانى) سيف الدين أبو بكر (صاحب دمشق) (عزل فى ٨ ذى الحجة سنة ٦٣٧ هـ/ ١٢٣٩م). .... رجب ٦٣٥ هـ/ ١٢٣٧م.
- الملك الصالح نجم الدين أيوب (صاحب دمشق) (توفى بالمنصورة فى ١٥ شعبان سنة ٦٤٧ هـ /١٢٤٩م) .... ذى الحجة ٦٣٧ هـ/ ١٢٣٩م.
- الملك المعظم توران شاه (صاحب دمشق) (قتل فى ٢٩ من المحرم سنة ٦٤٨ هـ/ ١٢٥٠م) .... شعبان ٦٤٧ هـ/ ١٢٤٩م.
- الملك الأشرف (الثانى) مظفر الدين موسى بن يوسف بن محمد (عزله ايبك وظل اسمه يذكر فى الخطبة حتى سنة ٦٥٢هـ/ ١٢٥٤م) .... صفر ٦٤٨ هـ/ ١٢٥٠م.

ثانيا :في دمشق

- الملك الافضل نور الدين أبو الحسن على .... ٥٨٢ هـ/ ١١٨٦م.
- الملك العادل (الأول) سيف الدين أبو بكر أحمد (نائب العزيز عثمان) . ٥٩٢ هـ / ١١٩٥م.

- الملك المعظم شرف الدين عيسى . . . . جمادى الآخرة ٦١٥ هـ/ ١٢١٨م.
- الملك الناصر صلاح الدين داود . . . . ذى الحجة ٦٢٤ هـ/ ١٢٢٦م.
- الملك الأشرف (الأول) مظفر الدين أبو الفتح موسى (صاحب العراق) (توفى فى ٤ من المحرم سنة ٦٢٥ هـ/ ١٢٢٧م) . . . . ٦٢٦ هـ/ ١٢٢٨م.
- الملك الصالح عماد الدين إسماعيل . . . . ٦٣٤ هـ/ ١٢٣٦م.
- الملك الكامل (الأول) محمد (صاحب مصر) . . . . جمادى الأولى ٦٣٥ هـ/ ١٢٣٧م.
- الملك العادل الثانى سيف الدين أبو بكر (صاحب مصر) . . . . . رجب ٦٣٥ هـ/ ١٢٣٧م.
- الملك الصالح نجم الدين أيوب (صاحب مصر) . . . . ٦٣٦ هـ/ ١٢٣٨م.
- الملك الصالح إسماعيل (للمرة الثانية) . . . . ٢٧ صفر ٦٣٧ هـ/ ١٢٣٩م.
- الملك الصالح نجم الدين أيوب (صاحب مصر) (للمرة الثانية) . . . . ٨ جمادى الأولى ٦٤٣ هـ/ ١٢٤٥م.
- الملك المعظم توران شاه (ومعه مصر). . . . . . . ٦٤٧ هـ/ ١٢٤٩م.
- الملك الناصر (الثانى) صلاح الدين يوسف (صاحب حلب) ١٧ ربيع الثانى ٦٤٨ هـ/ ١٢٥٠م.

ثالثا: في حلب

- الملك العادل (الأول) سيف الدين أبو بكر أحمد . . . . .٥٧٩ هـ/ ١١٨٣م.
- الملك الظاهر غياث الدين أبو الفتح غازى (الأول) (توفى فى ٢٣ جمادى الآخرة ٦١٣ هـ / ١٢١٦م) . . . . جمادى الآخرة ٥٨٢ هـ/ ١١٨٦م.
- الملك العزيز غياث الدين أبو المظفر محمد (توفى فى ٤ ربيع الأول سنة ٦٣٤/ ١٢٣٦م) . . . . جمادى الآخرة ٦١٣ هـ/ ١٢١٦م.
- ضيفة خاتون . . . . ربيع الأول ٦٣٤ هـ/ ١٢٣٦م.
- الملك الناصر (الثانى) صلاح الدين يوسف (كان بدمشق ايضا منذ سنة ٦٤٨ هـ وتوفى فى شوال سنة ٦٥٨ هـ/) ٦٣٤ هـ/ ١٢٣٦م .

رابعا: في ميافارقين وسنجار

- الملك الناصر صلاح الدين يوسف بن أيوب . . . . ٢٩ جمادى الأولى ٥٨١ هـ/ ١١٨٥م.
- الملك العادل سيف الدين أبو بكر (صاحب دمشق) . . . . ٥٩١ هـ/ ١١٩٤م.

- الملك الاوحد نجم الدين أيوب . . . . ٥٩٦هـ/ ١١٩٩م.

- الملك الأشرف (الأول) مظفر الدين أبو الفتح أبو موسى . . . . ٦٠٧ هـ/ ١٢١٠م.

- الملك المظفر شهاب الدين غازى . . . . ٦١٧هـ/ ١٢٢٠م.

 - فتحها المغول مؤقتا . . . . ٦٢٨هـ/ ١٢٢١م.

- الملك الكامل (الثانى) ناصر الدين محمد . . . . ٦٤٢ هـ/ ١٢٤٤م.

 - فتحها المغول نهائيا . . . . .٦٥٨ هـ/ ١٢٦٠م.

خامسا : في اليمن

- الملك المعظم شمس الدين توران شاه (الأول) بن أيوب . رجب ٥٦٩ هـ/ ١١٧٣م.

- الملك العزيز سيف الإسلام ظهير الدين أبو الفوارس طغتكين بن أيوب

 (لم يصل الى اليمن الا سنة ٥٧٨ هـ/) . . . . .٥٧٧ هـ/ ١١٨١م.

- معز الدين إسماعيل بن طغتكين . . . . ١٩ شوال ٥٩٣ هـ/ ١١٩٦م.

- الملك الناصر أيوب بن طغتكين . . . . ٥٩٨ هـ/ ١٢٠١م.

- الملك المظفر سليمان بن سعد الدين شاهنشاه (الثانى)

 (توفى سنة ٦٤٩ هـ/ ١٢٥١م) . . . . ٦١١ هـ/ ١٢١٤م.

- الملك المسعود صلاح الدين يوسف بن الكامل . . . . ٦١٢هـ/ ١٢١٥م.

 - الاستيلاء على مكة . . . . ٦١٩ هـ/ ١٢٢٢م.

 - بنو رسول . . . . ٦٢٦ هـ/ ١٢٢٨م.

سادسا : في بعلبك

- الملك المعظم شمس الدين توران شاه (الأول) بن أيوب . . . . ٥٦٨هـ/ ١١٧٢م.

- عز الدين فروخ شاه داود بن شاهنشاه (الأول) . . . . . . جمادى الأولى ٥٧٥ هـ/ ١١٧٩م.

- الملك الامجد مجد الدين بهرام شاه بن داود . . . . ٥٧٨هـ/ ١١٨٢م.

- الملك الأشرف (الأول) بن مظفر الدين موسى (صاحب دمشق) . . . . ٦٢٧هـ/ ١٢٢٩م.

- الصالح إسماعيل (اخو السابق) . . . . .جمادى الأولى ٦٣٥ هـ/ ١٢٣٧م.

- الصالح أيوب (صاحب دمشق) . . . . ٦٤٣ هـ/ ١٢٤٥م.

- توران شاه (الرابع) (صاحب دمشق) . . . . ٦٤٧ هـ/ ١٢٤٩م.

- الناصر يوسف (حتى سنة ٦٥٨ هـ /) . . . . .٦٤٨ هـ / ١٢٥٠م.

سابعا : في حمص

- الملك القاهر ناصر الدين محمد بن شيركوه (توفى فى ٩ ذى الحجة سنة ٥٨١ هـ /) . . . . ٥٧٤ هـ / ١١٧٨م.

- الملك المجاهد صلاح الدين شيركوه (الثانى) ، (توفى فى ١٩ رجب سنة ٦٣٧ هـ /) . . . . . . ذى الحجة ٥٨١ هـ / ١١٨٥م.

- الملك المنصور ناصر الدين ابراهيم بن شيركوه (الثانى)، (توفى فى ١٠ صفر سنة ٦٤٤ هـ /) . . . . رجب ٦٣٧ هـ/ ١٢٣٩م.

- الملك الأشرف مظفر الدين موسى (الثانى) بن ابراهيم، (توفى فى ١٠ صفر سنة ٦٦٢هـ/) . . . . صفر ٦٤٤ هـ/ ١٢٤٦م.

ثامنا : في الكرك

- الملك العادل (الثانى) سيف الدين أبو بكر بن أيوب . . . . .٥٨٤ هـ / ١١٨٨م.

- الملك المعظم شرف الدين عيسى بن ابى بكر . . . . ٥٩٢ هـ/ ١١٩٥م.

- الملك الناصر صلاح الدين داود بن عيسى (صاحب دمشق)، (استولى على بيت المقدس فى ٩ جمادى الأولى سنة ٦٣٧ هـ /) . . . ٦٢٤هـ / ١٢٢٦م.

- الملك المغيث فخر الدين عمر بن العادل (الثانى) بن الكامل . . . . ٦٣٧ هـ / ١٢٣٩م.

تاسعا : في حماه

- الملك المظفر (الأول) تقى الدين أبو سعيد عمر، (توفى فى ١٩ رمضان سنة ٥٨٧هـ/ ١١٩١م.) . . . . . ٥٧٤ هـ / ١١٨٨م.

- الملك المنصور (الأول) ناصر الدين أبو المعالى محمد .

(توفى فى ٢٢ ذى القعدة سنة ٦١٧ هـ /) . . . . . . رمضان ٥٨٧ هـ/ ١١٩١م.

- الملك الناصر صلاح الدين قلج ارسلان . . . . ذى القعدة ٦١٧ هـ / ١٢٢٠م.

- الملك المظفر (الثانى) تقى الدين محمود . . . . .٦٢٦ هـ / ١٢٢٨م.

- الملك المنصور (الثانى) سيف الدين محمد ....٦٤٢هـ/ ١٢٤٤م.

عاشرا : في حصن كيفا وآمد وبانياس

ا ـ في حصن كيفا

الملك الصالح نجم الدين أيوب .... ٦٢٩ هـ/ ١٢٣١م.

- الرها وحران .... ٦٣٣ هـ/ ١٢٣٥م.

- بسنجار ونصيبين .... ٦٣٥ هـ/ ١٢٣٧م.

- الملك المعظم توران شاه (الرابع) بن أيوب بن الكامل .... ٦٣٦ هـ/ ١٢٣٨م.

- الملك الموحد تقى الدين عبدالله بن عبدالله بن توران شاه .... ٦٤٧ هـ/ ١٢٤٩م.

ب ـ في آمد

- بنو ارتق .... حتى سنة ٦٢٩هـ/ ١٢٣١م.

- الملك الصالح نجم الدين أيوب بن الكامل ....٦٢٩ هـ/ ١٢٣١م.

ج ـ في بانياس

- الملك العزيز (الثانى) عماد الدين عثمان بن العادل .... ٦٠٨ هـ/ ١٢١١م.

- الملك الظاهر غازى بن عثمان (توفى سنة ٦٣٠ هـ/) .... ٦٣٠هـ/ ١٢٣٢م[1].

(١) راجع : زامبارو، معجم الأنساب والأسرات الحاكمة فى التاريخ الإسلامى، دار الرائد العربى، بيروت، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م. ص ١٥٠-١٥٩، ويستنفلد. ف.، جدول السنين الهجرية بلياليها وشهورها بما يوافقها من السنين الميلادية بأيامها وشهورها، ترجمة/ عبدالمنعم ماجد، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٠م. حسين مؤنس، أطلس تاريخ الإسلام، الزهراء للإعلام العربى، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ٣٠٩-٣١٢.

فهرست الأعلام والأماكن

الاسم	الصفحة
-أولاً : فهرست الأعلام	
إبراهيم بن مواليا	٦٤ - ٦٥ - ٩٠ - ١٢٤ - ١٢٥ - ١٢٦ - ١٩٢ - ١٩٦ - ٢٣٦ - ٢٥٠ - ٢٦٢
- أحمد الدقلى	١٢٨
- أحمد الذكى النقاش	١٦ - ٤٠ - ٤١ - ٤٢ - ٥٨ - ١٤٦ - ١٧٧ - ١٧٨ - ١٧٩ - ١٨٣ - ١٨٤ - ١٨٦ - ١٩٠ - ٢٣٣ - ٢٤٦ - ٢٥٥ - ٢٦١ - ٢٦٢ - ٢٦٣ - ٢٧٠ - ٢٧٢
- أحمد بن طولون	٢٤٨
- اسخربوطى	٢٨٧
- إسماعيل بن ورد	٤٠ - ٥٧ - ٥٨ - ٦٤ - ١٢٦ - ١٧٧ - ٢٣٢ - ٢٣٦
- إسماعيل (الحاج)	٥٩ - ١٠٩ - ١٢٥
- اياس	١٧٧ - ١٩٧ - ١٩٨
- أبو بكر بن الحاج جلدك	٤٠ - ٦٤ - ١٧٧ - ١٨٦ - ٢٣٣ - ٢٦٢ - ٢٦٨ - ٢٧١
- أبو بكر (سيف الدين العادل)	١٥ - ٤١ - ٧٢ - ١٤٢ - ١٥٢
- أبو بكر (سيف الدين العادل الثانى)	١٦ - ١٧ - ٤١ - ٧٥ - ٧٦ - ١٤٠ - ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣ - ١٤٤ - ١٤٥ - ١٥٢ - ١٥٣ - ١٧٨ - ٢٣١ - ٢٣٤ - ٢٣٦ - ٢٤٦ - ٢٤٩ - ٢٥٥ - ٢٥٧ - ٢٦٢ - ٢٦٣ - ٢٦٥ - ٢٧٧
- أبو القاسم بن سعيد	١٧٧ - ٢١٩ - ٢٢٠ - ٢٢٢ - ٢٢٣ - ٢٢٤ - ٢٣٣
- بطرس	٢٨٧
- بدر الدين بيسرى	٢١٦ - ٢١٧
- بدر الدين لؤلؤ	١١٤ - ١١٦ - ١١٨ - ١٢٠ - ١٢١ - ١٢٣ - ١٢٧ - ١٢٨ - ٢٦٨ - ٢٧٠ - ٢٧٤ - ٢٧٦ - ٢٧٧
- الحسن بن عبسون	١٢١ - ١٢٧ - ١٢٨

الاســـم	الصفحة

الاســـم	الصفحة
- نجم الدين أيوب	٢٤٨ - ٢٥٧
- الملك الصالح نجم الدين أيوب	١٨ - ٤٠ - ٤١ - ٤٢ - ٧٢ - ٧٤ - ١٥٤ - ١٥٥ - ١٥٦ - ١٦٠ - ١٦١ - ١٦٢ - ١٦٣ - ١٦٥ - ١٦٦ - ٢٣٢ - ٢٣٣ - ٢٣٤ - ٢٣٦ - ٢٥٠ - ٢٥١ - ٢٥٥ - ٢٦٢ - ٢٦٥ - ٢٧٧ - ٢٨٢ - ٢٨٣
- يونس بن يوسف	٥٩ - ٩٤ - ١٢٤ - ١٢٦ - ٢٥٨ - ٢٧٠

ثانياً: فهرست الأماكن

الاســـم	الصفحة

ق

م

الاســـم	الصفحة

مصادرومراجع الكتاب

- القرآن الكريم.

أولا : المخطوطات :

- ابى بكر الدمشقى ، الفروسية المحمدية ، مخطوط محفوظ بدار الكتب المصرية رقم ٢٢ فروسية تيمور ، ورقة ١٦٠ . (الفروسية المحمدية).
- طيبغا الأشرفى «البكلمشى اليونانى »، مخطوط رمى النشاب مخطوط محفوظ بمكتبة المتحف الحربى بالقاهرة رقم ١٠٦ فنون حربية ، ورقة ١٣ . (رمى النشاب).
- مؤلف مجهول ، مخطوط شرح بغية الرامى فى حياة الرامى ،مخطوط بدار الكتب المصرية رقم ١١ فنون حربية طلعت ،ورقة ٨، ٩ . (شرح بغية الرامي).
- مخطوط «مقامات الحريرى » المؤرخ لسنة ٦٣٤هـ / ١٢٣٧م ، بمقاييس ١ ، ٢٦ سم فى ٢١,٣سم ، للمصور «يحيى بن محمود بن يحيى الواسطى » ، محفوظ بالمكتبة الوطنية بباريس Bibliothéque Nationale de france تحت رقم « عربى ٥٨٤٧ ». (مقامات).
- مخطوط عبدالرحمن الصوفى ،صور الكواكب الثابتة، قمت بالاطلاع على ثلاث نسخ من هذا المخطوط ، محفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (عربى ٢٤٨٨ ،٢٤٨٩) الثالثة محفوظة فى مكتبة الأرثنال بباريس Bibliothéque de L'Arsenal تحت رقم (١٠٣٦). (صور الكواكب).

ثانيا : المصادر :

- إنجيل متى إصحاح ٤ ، إصحاح ١٧ .
- إبن الأثير « لأبى الحسن على بن أبى الكرم محمد » ت : ٦٣٠هـ/ ١٢٣٢م الكامل فى التاريخ، بيروت ، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م . (الكامل).
- ابن بطوطة « محمد بن عبدالله » ت :٧٧٩هـ/ ١٣٧٧م. الرحلة « تحفة النظار فى غرائب الأمصار ،و عجائب الأسفار » ، بيروت ، بدون تاريخ . (الرحلة).
- ابن تغرى بردى «جمال الدين أبى المحاسن» ت : ٨٧٤ هـ / ١٤٦٩م. النجوم الزاهرة فى ملوك مصروالقاهرة ، ١٦ جزء ،تحقيق : محمد رمزى ، نسخة مصورة عن دار الكتب المصرية ، ١٩٣٠ـ ١٩٤٠ م . (النجوم).

المنهل الصافى والمستوفى بعد الوافى ، تحقيق : محمد أمين ، القاهرة، ١٩٨٤ـ١٩٨٥م. (المنهل الصافى).

- ابن حجر « الإمام أحمد بن على بن حجر العسقلانى » ت: ٨٥٢هـ. إنباء الغمر بأنباء العمر ، تحقيق : حسن حبشى ، القاهرة ، ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م. (إنباء الغمر).

- ابن حوقل (ابى القاسم بن حوقل النصيبى) كتاب صورة الارض ، دار الكتاب الإسلامى ، القاهرة ، بدون تاريخ . (صورة الارض).

- ابن خرداذبة (ابى القاسم عبيدالله بن عبدالله المعروف بابن خرداذبة) متوفى فى حدود سنة ٣٠٠ هـ . المسالك والممالك، مكتبة الثقافة الدينية ، بدون تاريخ. (المسلك والممالك).

- ابن خلدون « عبدالرحمن » ت : ٨٠٨هـ / ١٤٠٥ م. المقدمة، الطبعة الرابعة، بيروت، بدون تاريخ . (المقدمة).

- ابن دقماق « إبراهيم بن محمد بن آيدمر العلائى » ت ٨٠٩هـ/ ١٤٠٩م. الانتصار لواسطة عقد الأمصار فى تاريخ مصر وجغرافيتها ، ج ٤ ، ٥ ، بولاق ، القاهرة ، ١٣١٠هـ/ ١٨٩٢م . (الانتصار).

- ابن سعد « محمد بن سعد كاتب الواقدى ». الطبقات الكبرى ، القاهرة ، ١٣٥٨هـ/ ١٩٣٩م. (الطبقات).

- ابن شداد « بهاء الدين يوسف بن رافع » ت ٦٩٧هـ/ ١٢٩٨م. النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية ، تحقيق : جمال الدين الشيال، الطبعة الأولى ١٩٦٤م. (النوادر السلطانية).

- ابن العديم (المولى الصاحب كمال الدين ابى القاسم عمر بن أحمد بن هبة الله بن العديم) ٥٨٨ ـ ٦٦٠ هـ. زبدة الحلب فى تاريخ حلب ، المعهد الفرنسى بدمشق للدراسات العربية ، بدون تاريخ ، ج ٣ ، ٥٥٩ ـ ٦٤١ هـ ، (زبدة الحلب).

- ابن العبرى ، تاريخ مختصر الدول ، تحقيق أنطوان صالحانى اليسوعى ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٥٨ م .

- ابن الفرات « ناصر الدين عبدالرحمن ». تاريخ ابن الفرات ، تحقيق : قسطنطينة رزين ، بيروت، ١٩٣٩م.

- ابن القلانس (ابى يعلى حمزة بن القلانس). ذيل تاريخ دمشق ، بيروت ، مطبعة الآباء اليسوعيين ، ١٩٠٨ م.

- ابن كثير « عماد الدين أبى الفدا إسماعيل » ت : ٧٧٤هـ/ ١٣٧٢م. البداية والنهاية فى التاريخ، ج ١٢, ١٣ ، الطبعة السادسة ، ١٤,٦هـ/ ١٩٨٥م.

- ابن منظور « جمال الدين محمد بن مكرم »ت : ٧١١هـ/ ١٣١١م. لسان العرب، طبعة مصورة عن طبعة بولاق.

- ابن ميسر ، اخبار مصر ، ج ٢ ، تحقيق : هنرى ماسيه ، القاهرة ١٩١٩م ، ج ١ .

- ابن هشام (ابى محمد عبدالملك بن هشام المعافري)، السيرة النبوية ، تحقيق / محمد فهمى السرجانى ، دار التوفيق للطباعة بالأزهر ، ج٤ ، القاهرة بدون تاريخ.

- ابن واصل «جمال الدين محمد بن سالم » ت :٦٩٧هـ/ ١٢٩٧م. مفرج الكروب فى أخبار بنى آيوب ، تحقيق : ج ١ـ ٣ : جمال الدين الشيال ، القاهرة ١٩٥٣ـ١٩٦٠ م، ج٤: حسنين محمد ربيع ، القاهرة ، ١٩٧٢م (مفرج الكروب).

- ابن إياس « محمد بن أحمد الحنفى » ت : ٩٣٠هـ/ ١٩٨٣ م. بدائع الزهور فى وقائع الدهور، تحقيق : محمد مصطفى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م. (بدائع الزهور).

- أبو شامة « شهامة الدين أبى محمد عبدالرحمن المقدسى »ت: ٦٦٥هـ/ ١٢٦٨م. كتاب الروضتين فى أخبار الدولتين (النورية والصلاحية) مراجعة : محمد مصطفى زيادة، جـ ١، ق ٢ ، القاهرة ١٩٦٢م. (الروضتين).

- الاصطخرى (ابى اسحق ابراهيم بن محمد الفارسى الاصطخري)، المسالك والممالك ، وزارة الثقافة والارشاد القومى ، ١٩٦١م . (المسالك والممالك).

- الحنبلى « أبو البركات عز الدين أحمد بن إبراهيم بن نصر الله العسقلانى المصرى » ت : ٨٧٦هـ/ ١٤٧١م. شفاء القلوب فى مناقب بنى آيوب ، تحقيق/ فاطمة رشيد ، دار الحرية، بغداد ، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٨م.

- الجهشيارى « أبى عبدالله محمد بن عبدوس ». كتاب الوزراء والكتاب ، تحقيق / إبراهيم الإبيارى وأخرون ، الطبعة الأولى ، ١٣٥٧هـ/ ١٩٢٨م .

- الداودارى « أبو بكر عبدالله بن أيبك » ت : ٧٣٦هـ/ ٣٣٥م. كنز الدرر وجامع الغرر ، ج ٧ ، الدر المطلوب فى أخبار بنى آيوب ، تحقيق/ سعيد عبدالفتاح عاشور، المعهد الألمانى للآثار ، القاهرة ، ١٣٩١هـ/ ١٩٧٢م. (كنز الدرر).

- العمرى « شهاب الدين أحمد بن يحيى بن فضل الله » ت : ٧٤٩هـ/ ١٣٤٩م. مسالك الأبصار فى ممالك الأمصار ، ممالك مصر والشام ،والحجاز،واليمن، تحقيق/ أيمن فؤاد سيد ، المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة ، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٥م. (مسالك الأبصار).

- الفردوسى (أبو القاسم) ، الشاهنامه ، تعليق عبدالوهاب عزام ، ج ٢ ، الطبعة الأولى ، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ، ١٣٥٠ هـ / ١٩٩٣ م . (الشاهنامة).

- القلقشندى « أبى العباس أحمد بن على بن أحمد » ت: ٨٢١هـ/ ١٤١٨م. صبح الأعشى فى صناعة الإنشا ، الطبعة الثانية ، طبعة مصورة عن دار الكتب المصرية ، ١٣٤٦هـ/ ١٩٢٨م. (صبح الأعشى).

- المقريزى « تقى الدين أحمد بن على بن أحمد » ت: ٨٤٥هـ/ ١٤٢١م.

- كتاب السلوك لمعرفة دول الملوك ، تحقيق/ محمد مصطفى زيادة ، ج٢ ق ١، القاهرة ، ١٩٧١م ، ج٢، ق ٢، القاهرة ، ١٩٧٢م . (السلوك).

- إغاثة الأمة بكشف الغمة ، تحقيق / محمد مصطفى زيادة ، جمال الدين الشيال ، القاهرة ، ١٣٥٩هـ / ١٩٤٠م .

- المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار « الخطط المقريزية » ، جزآن ، طبعة بولاق ، بدون تاريخ . (الخطط)

- ياقوت الحموى ، معجم البلدان ، مج ٢ ، بيروت ، ١٩٨٤م.

- أحمد بدوى ، الحياة الادبية فى عصر الحروب الصليبية بمصر والشام ، دار النهضة بمصر ، ١٩٧٩ م . (الحياة الأدبية).

ثالثاً : المراجع :

- أحمد فكرى ، مساجد القاهرة ومدارسها ، المدخل ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦١ م .

- أبى الحسين عبدالرحمن بن عمر الرازى ، كتاب صور الكواكب الثمانية والاربعين ، بيوت ، ١٩٨١م . (صور الكواكب).

- أبو الحمد فرغلى ، التصوير الإسلامى ، الدار المصرية اللبنانية ، ١٩٩١.

- ابراهيم جمعة ، دراسة فى تطور الكتابات الكوفية على الاحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٩م. (دراسة فى تطور الكتابات).

- أبوصالح الالفى، الفن الإسلامى أصوله فلسفته مدارسه، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٧٤م.
- احسان هنيدى : الحياة العسكرية عند العرب ، دمشق ، ١٩٦٢م.
- أحمد إسماعيل : تاريخ بلاد الشام فى العصر العباسى ، دمشق ، ١٩٨٣ .
- أحمد شلبى : موسوعة التاريخ الإسلامى والحضارة الإسلامية ، ج ٥ ، مكتبة النهضة ، ١٩٨٢م.
- أحمد عبدالرازق ، الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى ، دار الفكر العربى ، ١٩٩٠. (الحضارة).
- الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى، «العلوم العقلية»، الفكر العربي، ١٩٩١م. (الحضارة).
- أحمد عيسى : آلات الطب والجراحة عند العرب ، دار الكتب المصرية ، ١٩٢٥م.
- أحمد ممدوح حمدى : معدات التجميل بمتحف الفن الإسلامى، دار الكتب، القاهرة، ١٩٥٩م.
- امال العمرى، بركة الحاج خلال العصرين المملوكى والعثمانى، دار الثقافة للنشر، ١٩٨٧م.
- امام إبراهيم أحمد : تاريخ الفلك عند العرب، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٥م.
- انور عبدالواحد : قصة المعادن الثمينة ، القاهرة ، ١٩٦٣م.
- السيد طه السيد أبو سديرة ، الحرف والصناعات فى مصر الإسلامية منذ الفتح العربى حتى نهاية العصر الفاطمى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١ م . (الحرف والصناعات).
- الباز العرينى : مصر فى عصر الأيوبيين ، القاهرة ، ١٩٦٠م.
- ثروت عكاشة ، فن الواسطى من خلال مقامات الحريري، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م. (فن الواسطى).
- حسن الباشا ، الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٧م. (الألقاب).
- الفنون الإسلامية والوظائف، ج ٣، دار النهضة العربية، ١٩٦٦م. (الفنون والوظائف).
- التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، دار النهضة العربية، ١٩٧٨م. (التصوير الإسلامى).
- تاريخ الفن فى عصر النهضة ، دار النهضة العربية ، ١٩٨٠م.

- حسنى محمد نويصر ، الآثار الإسلامية ، مكتبة نهضة الشرق ، ١٩٩٦م، العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، مكتبة زهراء الشرق ، ١٩٩٦م.

- حسين عليوة ، المعادن ، كتاب القاهرةتاريخها وفنونها وآثارها ، القاهرة ، ١٩٧٠ . (المعادن).

- حسين مؤنس ، اطلس تاريخ الإسلام ، الزهراء للاعلام العربي، القاهرة ، ١٩٨٧م. (أطلس).

- درويش النخيلى ، السفن الإسلامية على حروف المعجم ، دار المعارف ، ١٩٧٩م. (السفن).

- زكى حسن ، كنوز الفاطميين ، القاهرة ، ١٩٣٧م. (كنوز الفاطميين).

- الفنون الايرانية فى العصور الإسلامية ، القاهرة ، ١٩٤٦م. (الفنون الايرانية).

- فنون الإسلام ، مكتبة النهضة ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، ١٩٤٨م. (فنون الإسلام).

- زامباور ، معجم الانساب والاسرات الحاكمة فى التاريخ الإسلامى ، دار الرائد العربى ، بيروت ، ١٤٠٠ هـ/ ١٩٨٠م.

- سعاد محمد ماهر ، مشهد الإمام على فى النجف ومابه من الهدايا والتحف ، دار المعارف ، ١٩٦٨م.

- كتاب الفنون الإسلامية ، القاهرة ، ١٩٨٦م. (مشهد الامام على).

- البحرية فى مصر الإسلامية وآثارها الباقية، دار الكتاب العربى القاهرة، بدون تاريخ. (البحرية).

- سعيد عبدالفتاح عاشور، الحركة الصليبية، جزءان، القاهرة الطبعة الأولى، ١٩٦٣م.

- الأيوبيون والمماليك فى مصر والشام ، دار النهضة العربية ، ١٩٩٠م .

- سعيد الديوه جى ، أعلام الصناع المواصلة ، الموصل ، ١٩٧٠ .

- الموصل فى العهد الأتابكى ، بغداد ، ١٩٥٨م. (الموصل).

- سوادى عبد محمد الرويشيرى ، إمارة الموصل فى عهد بدر الدين لؤلؤ، بغداد ،١٩٧١م. (امارة الموصل).

- صلاح حسين العبيدى ، التحف المعدنية الموصلية فى العصر العباسى ،مطبعة المعارف ،بغداد ، ١٩٧.م . (التحف المعدنية).

- ظافر القاسمى ، الحياة الاجتماعية عند العرب، دار النفائس ببيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨١م.

- عاصم محمد رزق ، مراكز الصناعة فى مصر الإسلامية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٩م. (مراكز الصناعة).
- عبدالعزيز صالح ، التربية والتعليم فى مصر القديمة ، القاهرة ، ١٩٦٦م.
- عبدالعزيز صلاح، الرياضة عبر العصور تاريخها وآثارها، مركز الكتاب للنشر، ١٩٩٨م.
- عبدالعزيز مرزوق ، الفن الإسلامى فى العصر الآيوبى ، ١٩٦٣م.
- عبدالعزيز مرزوق ، الفنون الزخرفية فى مصر قبل عصر الفاطميين ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٤م.
- عبدالمنعم ماجد ، نظم دولة سلاطين المماليك ورسومهم فى مصر ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٧م.
- عصمت أحمد عوض ، المباخر ، مكتبة مدبولى ،١٩٩١م.
- قاسم عبده قاسم ، ماهية الحروب الصليبية ، عالم المعرفة ١٤٩ ، الكويت ، ١٩٩٠ م.
- محسن محمد حسين ، الجيش الأيوبى فى عهد صلاح الدين الأيوبى ، الطبعة الأولى ،١٩٨٦م . (الجيش الأيوبى).
- محمد أحمد زهران ، فنون أشغال المعادن والتحف ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الأولى، ١٩٦٥م. (فنون اشغال المعادن).
- محمد مصطفى ، الوحدة فى الفن الإسلامى ، القاهرة ، سنة ١٩٥٨م. (الوحدة).
- محمود ابراهيم حسين: أعلام المصورين المسلمين وأشهر أعمالهم الفنية ، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٨٢م.
  - الخزف الإسلامى فى مصر ، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٨٤م.
  - موسوعة الفنانين المسلمين ، جـ ١ ، مكتبة نهضة الشرق ، ١٩٨٦م.
  - الزخرفة الإسلامية الارابيسك ، القاهرة ،١٩٨٧م.
  - التصوير الإسلامى ، دار الثقافة العربية ، ١٩٨٩م.
- محمود محمد الحويرى ، الاوضاع الحضارية فى بلاد الشام فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر من الميلاد ، دار المعارف ، ١٩٧٩م. (الاوضاع الحضارية).
- مصطفى عبدالله شيحه ، شواهد قبور إسلامية من جبانة صعدة ، مكتبة مدبولى بالقاهرة ، ١٩٨٨م.

- دراسة زخرفية لسيف الوزير ناصر بالسودان واربعة سيوف يمانية معاصرة ، مكتبة الجامعة للطباعة ، ١٩٨٤ م.

- ناجى زين الدين المصرف ، بدائع الخط العربى ، وزارة الاعلام مديرية الثقافة العامة السلسلة الفنية ١٩ ، بغداد ، ١٩٧٢ م .

- نورى الراوى ، ملامح مدرسة بغداد لتصوير الكتاب ، مطبعة تا يمس، ١٩٧٢م.

المراجع الأجنبية المعربة:

-اونصال يوجل ، السيوف الإسلامية وصناعها ، ترجمة/ تحسين عمر طه أوغلى ، الكويت ، ١٩٨٨ م .(السيوف).

- الفريد لوكاس ، المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، ترجمة/ زكى إسكندر، محمد زكريا غنيم ، القاهرة ، ١٩٤٥م .

- أوقطاى آصلان آبا ، الترك وعمائرهم ، ترجمة/ أحمد محمد عيسى ، أستانبول، ١٩٨٧م.

- بروكلمان : تاريخ الشعوب الإسلامية ، بيروت ، ١٩٥٣م.

-ستيفن رنسمان ، تاريخ الحروب الصليبية ، ج ٢ ، ترجمة : السيد الباز العرينى، ١٩٦٨ م.

-وليم الصورى ، الحروب الصليبية ، ترجمة / حسن حبشى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩١م.

- ويستنفلد . ف. ، جدول السنين الهجرية بلياليها وشهورها بما يوافقها من السنين الميلادية بايامها وشهورها ، ترجمة / عبدالمنعم ماجد ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٨٠م.

- ميخائيل زابوروف ، الصليبيون فى الشرق ، دار التقدم موسكو ، ١٩٨٦ م .

- ناصر خسرو ، سفر نامة ، ترجمة / يحيى الخشاب ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٣م.

رابعاً : الدوريات :

- أحمد عبدالرازق، الرنوك على عصر سلاطين المماليك ، الجمعية التاريخية للدراسات التاريخية، مج ٢١ ، ١٩٧٤ .(الرنوك).

- وسائل التسلية عند المسلمين ، المجلد الأول فى دراسات الحضارة الإسلامية بمناسبة ق . ١٥ ، الهيئة العامة للكتاب المصرية ١٩٨٥ م. (وسائل التسلية).

- جمال محرز ، المرايا المعدنية الإسلامية ، فصلة من مجلة كلية الاداب ، مج ، ج ١ ، مطبعة جامعة فؤاد الأول ، ١٩٥٣ .

- حسن الباشا ، المبخرة ، بحث بكتاب القاهرة تاريخها ، فنونها ، آثارها، المؤسسة، ١٩٧٠م. (المبخرة).
- إبريق مروان بن محمد ، كتاب القاهرة تاريخها ، فنونها ، آثارها، المؤسسة ، ١٩٧٠م .
- الاسطرلاب، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها، المؤسسة، ١٩٧٠م. (الاسطرلاب).
- حسنى نويصر ، الطاس السحرية [طاس الخضة] ما عليها من كتابات وما تشفيه من أمراض ، مجلة كلية الآثار ،العدد السادس ، ١٩٩٥ . (الطأس).
- حسين امين ، تبادل التأثيرات الحضارية بين مصر والعراق ، مجلة كلية الآثار ، الكتاب الذهبي، ج ١ ، القاهرة ، ١٩٧٨م.
- حسين عليوة ، دراسة لبعض الصناع والفنانين بمصر فى عصر المماليك، مستخرج من دورية كلية الاداب، جامعة المنصورة، العدد الأول، مايو ١٩٧٩م. (دراسة لبعض الصناع).
- حسين رمضان ، سيمرغ العنقاء فى الفن الإسلامى ، مجلة كلية الآثار ، العدد السادس، مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٩٥م.
- عائشة عبدالعزيز تهامى ، اثر الحروب الصليبية فى زخرفة المعادن فى العصر الأيوبى ، ندوة اتحاد المؤرخين العرب ، القاهرة ، ١٩٩٥ م .
- عادل عبدالحافظ حمزة ، حلب وجيرانها فى عهد ملوك بنى أيوب ، التاريخ والمستقبل ، مج١ ، العدد الثانى، ١٩٩١م.
- زكى حسن ، حول وحدة الفن فى عصور التاريخ المصرى ، مستخرج من مجلة كلية الاداب، العدد الثامن، مج الأول، مايو ١٩٤٦م، مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٤٦م. (حول وحدة الفن).
- زهير زاهد ، هلال ناجى ، أرجوزة فى علم رسم الخط لصالح السعدى الموصلى ت ١٢٤٥م ، المورد مج ١٥ ، العدد ٤ ، ١٩٨٦ م .
- كوركيس عواد ، الخط العربى فى آثار الدارسين قديما وحديثا ، المورد مج ١٥ ، العدد ٤ ، ١٩٨٦ م .
- سعاد ماهر ، البيزرة فى التاريخ والآثار ، مجلة الدارة ، العدد الأول ، السنة الثالثة ، ربيع الأول ١٣٩٧ هـ/ ١٩٧٧ . .(البيزرة).

- شاكر حسن السعيد ، الخط العربى جماليا وحضاريا ، المورد ، دار الشئون الثقافة العامة ، مجلد ١٥ . عدد ٤ ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦ م .
- صلاح الدين البحيرى ، نص هام عن أحوال دار الطراز المصرية فى أوائل عصر الدولة الأيوبية ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، تصدر عن جامعة الكويت ، العدد الثالث عشر ، المجلد الرابع ١٩٨٤ م .
- المخابرات الإسلامية فى مواجهة الصليبيين ، مجلة كلية الآثار ، العدد الثالث ، مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٨٩ م .
- مايسه داود ، الرنوك الإسلامية ، مجلة الدارة ، العدد الثالث ، السنة الرابعة ، ربيع ثانى ١٤٠٢ هـ / فيراير ١٩٨٢ م .
- محمد مصطفى ، مناظر دينية على التحف الإسلامية ، مجلة (المجلة) العدد ٤٨ ، السنة الرابعة ، ديسمبر ١٩٦٠ م .
- ناهض عبدالرازق دفتر ، تطورالخط العربى على المسكوكات العربية حتى نهاية العصر العباسى، المورد ، دار الشئون الثقافة العامة ، مجلد ١٥ . عدد ٤ ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦ م .
- نبيل محمد عبدالعزيز ، نشر وتحقيق مخطوط « نهاية السؤال والامنية فى تعلم الفروسية فى اواخر عصر المماليك الجراكسة ، ابحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، ١٩٦٦م ، ج٣، مطبعة دار الكتب الحديثة ،١٩٧١م .
- يوسف ذنون ، قديم وجديد فى أصل الخط العربى وتطوره فى عصوره المختلفة ، المورد ، دار الشئون الثقافة العامة ، مجلد ١٥ . عدد ٤ ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦ م .
- ــــــــ ، النسخ والثلث ، المورد ، دار الشئون الثقافة العامة ، مجلد ١٥ . عدد ٤ ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦ م .
- هلال ناجى ، منهاج الإصابة فى معرفة الخطوط وآلات الكتابة ، صنفه : محمد أحمد الزفتاوى ت ٧٥٠ـ٨٠٦هـ ، المورد ، مج ١٥، العدد الرابع ، ١٩٨٦م .
- بضاعة المجود فى الخط وأصوله ، للشيخ محمد بن الحسن السيخاوى ت ٨٤٦ هـ، المورد مج ١٥ ، العدد ٤، ١٩٨٦م .
- شرح المنظومة المستطابة فى علم الكتابة ، لعلى بن هلال الشهير بابن البواب ، المورد١٥ ، العدد٤ ، ١٩٨٤م .

خامساً : الرسائل العلمية:

- أبو الحمد فرغلى ، تصاوير المخطوطات فى عصر الأيوبيين ، ماجستير ، مخطوطة غير منشورة كلية الآثار جامعة القاهرة ١٩٨١م .
- آمال العمرى ، الشماعد المصرية فى العصر الإسلامى منذ بداية الفتح العربى حتى نهاية العصر المملوكى، ماجستير ، مخطوطة غير منشورة كلية الآثار جامعة القاهرة ، ١٩٦٠ م
- حسين رمضان ،طوائف الحرفيين ودورهم الاقتصادى والاجتماعى والثقافى فى مصرالإسلامية، دكتوراه ، مخطوطة غير منشورة كلية الآثار جامعة القاهرة ، ١٩٨٧م.
- زبيدة محمد عطا ، التنظيمات الدينية الإسلامية والمسيحية فى بلاد الشام فى عصر الحروب الصليبية ، ماجستير ، مخطوطة غير منشورة كلية الاداب جامعة القاهرة ١٩٨٤ م .
- سعيد مصيلحى ، أدوات وأوانى المطبخ المعدنية فى العصر المملوكى ، دكتواره ، مخطوطة غير منشورة كلية الآثار جامعة القاهرة ، ١٩٨٣م.
  - الاسطرلاب فى مصر الإسلامية ، ماجستير ،مخطوطة غير منشورة كلية الآثار جامعة القاهرة ، ١٩٧٧ .
- عبد العزيز صلاح سالم ، الرياضة وآدواتها فى مصر الإسلامية فى ضوء مجموعتى المتحف الإسلامى والقبطى بالقاهرة ، ماجستير ، مخطوطة غير منشورة كلية الآثار جامعة القاهرة ، ١٩٩٣ م .
- عبدالعزيز صلاح سالم، المعادن الأيوبية فى مصر والشام، دكتوراه، ١٩٩٧م.
- صلاح أحمد البهنسى ، مناظر الطرب فى التصوير الايرانى فى العصرين التيمورى والصفوى ، ماجستير ، مخطوط ، كلية الآثار جامعة القاهرة ، ١٩٨٨م .
- صلاح حسين العبيدى ، التحف المعدنية فى الموصل فى العصر السلجوقى ، ماجستير ، مخطوطة غير منشورة كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٦٥م .
- محمد حمزة الحداد ، الطراز المصرى لعمائر القاهرة الدينية ، دكتوراه ، مخطوطة غير منشورة كلية الآثار جامعة القاهرة ، ١٩٩٠ م .
- محمد مؤنس أحمد عوض، التنظيمات الدينية الإسلامية والمسيحية فى بلاد الشام فى عصر الحروب الصليبية، ماجستير مخطوطة غير منشورة كلية الاداب جامعة القاهرة ١٩٨٤م.
- منى بدر ، أثر الفن السلجوقى على الحضارة والفن فى العصرين الأيوبى والمملوكى فى مصر ، دكتواره مخطوطة غير منشورة كلية الآثار جامعة القاهرة ، ١٩٩٥ .
- نادية حسن على أبو شال ، المبخرة فى مصر الإسلامية ، ماجستير مخطوطة غير منشورة كلية الآثار جامعة القاهرة ١٩٨٤م.

سابعا: المراجع الأجنبية

- **Abd Ar-Raziq** A., La chasse au Faucon d'aprés des Ceramiques du Musée du Caire , *Annales Islamologique* , IX, Le Caire , 1970.pp. 109 - 121.

- La chasse au Guépard d'après les sources Arabes et le Oeuvres d'Art Musulman , *Arabica* ,XX, 1973 , pp.11- 24 .

- Deux jeux sportifs en Egypte au temps des Mamluks , *Annales Islamologique* , XII ,1974 ,pp.95 - 130 . (Deux jeux).

- **Abouseif Doris-Behrens** , The Baptistère de Saint Louis , Islamic Art , III, 1988-1989.

- **Aga-oglu ,Mehmed**, About a Type of Islamic Incense Burner, Art Bulletin, XXVII,1945 .

- A Brief Note on Islamic Terminology for Bronze and Brass, *Journal of the American Oriental Society* , Vol. 64,1944.

- A bronze candlestick of the thirteenth century, *Bulletin of the Detroit Institut of Arts*, XI,1930.

- A Note on Bronze Mirrors, *Bulletin of the Detroit Institut of Arts*, XIII,1931.

- Two thirteenth-Century Bronze Ewers , *the Burlington Magazine*, N !CCCXXVIII, Vol. LVII, July 1930 .

- **Ali Bahgat,** Note sur deux bronzes au musée Arabe . *Bulletin de L'Institut Égyptien* ,Quatriéme Série-N., 1906 ! Le Caire,1907.

- **Allan, W., James,** Metal Work of the Islamic World , the Aron collection, Sotheby , 1986 .

-Islamic Metalwork (the Nuhad es-Said Collection), Sotheby, 1982 .

-Nishapur : Metalwork of the Early Islamic Period , Newyork , 1982.

- A Medieval Islamic Ewer, Art at auction, Sotheby, 1980-81.

- **Anon**, An Inscribed Copper Dish from Egypt, Rupam, NO.29, Janury, India, 1927.

Arabesques et Jardins de paradis, Collections françaises d'art islamique, Musée du Louvre, Paris , 1989-15 Janvier, 16 Octobre, 1990.

-Arts de l'Islam des origines , A1700 Dans les collections publiques Françaises, 1971.

- **Atil Esin** , Art Islamique et mécénat (Trésor d'art du Koweit) , Paris,1992.
- **Atil Esin , and Chase, W.T.,** Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art , Washington,1985 .
- **Atil Esin,** Art of the World, Washington, 1972 .
- **Baer, Eva,** Metalwork in Medieval Islamic Art , New York ,1983.

  - Ayyubid Metalwork with Christian Images, New York, 1989.

  - A Brass Vessel From The Tomb of Sayyid Battal Ghazi , Notes on the Interpretation of thirteenth-Century Islamic Imagery , Artibus Asiae 39,3-4, 1977.

  - The ruler in cosmic setting : a Note on Medieval Islamic Iconography,

  Essays in Islamic Art & Architecture in Honor of R. Otto-Dom . Damesh van, 1981.
- **Balog Paul** , The Coinage of the Ayyubids , London , 1980.
- **Barrett, Douglas**, Islamic Metalwork in the British Museum , London, 1949.
- **Beheiry Salah al-Din** , Les Institutions de l'Egypte au temps des Ayyubides , Presses Universitaires de Lille , 1971.
- **Berchem, Max Van**, Notes d'archéologie Arabe, étude sur les cuivres Damasquinés et les verres émailés , Journal Asiatique, Tome III, 1904.

  - Inscription Mobilièrs Arabes en Russie , J. A., Tome . XIV, 1909.

-**Berchem, Max Van,Und Sarre Von Friedrich,** Das metallbecken des atabeks Lu'Lu von Mosul in der kgl. Bibliothek zu München, München Jahrbucher der bildenden Kunst , 1907. (Das Metallbecken)

- **Bertholld, Laueer** , Chinese Muhammedan bronze with a study of the Arabic Inscription by Martin Spenging,*ARS Islamica*, vol. I, 1934.
- **Blair Sheila S.** , Artists and patronage in late fourteenth-Century Iran in the light of Two Catalogues of Islamic Metalwork , *Bull., SOAS*, XLVIII, 1985. (Artists)
- **Brieux A.**, Les Astrolabes . Tests d'authent , cité , Art et Curiosité 53,1974.
- **Buchthal,Hugo.**, A Note on Islamic Enameled Metalwork and its Influence on the Latin West, *Ars Islamica*, XI-XII, 1946.
  - "Hellenistic " Miniatures in Early Islamic Manuscripts , *ARS Islamica* ,7, 1940 .
- **Casanova M.,** Notice sur coup Arabe, *Journal Asiatique,* XVII, 1891.
- **Combe M.Étinne,** Cinq cuivres musulman datés X111,X1V et XV Siècles de la Collection Benaki, BIFAO, XXX,1930.
- **Combe E., J., Sauvaget, G. Wiet ,** Répertoire chronologique d'épigraphie Arabe, Caire, IFAO,XI , 1941-1941.
- **Contenau G.** Les nouvelles salles d'art Musulman au Musée du Louvre , Syria 4 , 1923.
- **David James,**An Early Mosul Metalworker : Some New Information , *Oriental Art* , N.S. 26 ,1980 .
- **Destombes M.,** Les chiffres coufiques des instruments Astronomiqes , Physis 1,1960.
- **Dimand ,M.S.**, A Handbook of Muhammadan art , Newyork,1947.
  -"A Silver Inlaid Bronze Canteen with Christian Subjects in the Eumorphopoulos Collection" *Ars Islamica* 1(1934):17-21.
  - A Review of Sasanian and Islamic Metalwork in a Survey of persian art , *ARS Islamica* , 8 ,1941.
  - Unpublished Metalwork of the Rasulid Sultans of Yemen,Metopolitan Museum Studies, Vol.,III,1930.
- **Dorothy G. Shepherd** , A Lion Incense Burner of the Seljuk Period , *the Bulletin of the Cleveland Museum of Art* , N: 6 . Part 1, 1957 .
- **Douglas Patton** , Badr al-din Lu'lu' Atabeg of Mosul, 1211-1259 , University of Washington , 1991.

- **Ettinghausen Richard**, The Dance with Zoomorphic Masks and other forms of Entertainment seen in Islamic Art, Islamic Art and Archaeology Collected Papers, Berlin,1984.

- Originality and Conformity in Islamic Art, Islamic Art and Archaeology Collected Papers , Berlin, 1984.

- The Bobrinski " Kettle."Patron and style of an Islamic Bronze, Islamic Art and Archaeology Collected Papers , Berlin, 1984.

- The "Wade cup " in the Cleveland Museum of Art , its origin and decorations , *ARS Orientalis* ,VOL.2,1957.

- The Flowering of Seljuq Art , *Metropolitan Museum Journal* , 1970 .

- The Unicorn , Studies in Muslim Iconography , vol. I, N !. 3 , Washington , 1950 .

- Le Baptistère de St. Louis . by Rice , *ARS Orientalis*, Vol . I , 1954.

- Notes on the Lusterware of Spain ,*ARS Orientalis*, Vol. I, 1954 .

- **Fehérvari Géza ,** Woring in Metal : Mutuences Influences Between the Islamic World and the Medielval West, *Journal Asiatic Society* , 1977,

- **Fehérvari, G .,** Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the keir Collection , London , Boston,1976 .

- Ein ayyubidisches rauchergefass mit dem namen des sultan al-malik al-adil II , *Kvnstdes Orients* , VI, Wiesbaden , 1968 .

- **Fehérvari G.,** An Eight - Fourteenth Century Quadrant of the Astrolabist al-Mizzi , *BSOAS*,36,1973.

- **Fehérvari G ., And Philip Denwood.**, Metal and objects in some of the Istanbul Album pantings,Islamic Art , I , New york,1981.

- **Fehérvari G ., Robinson B.W.,And others,** Islamic Art in the keir Collection, London, Boston .

- **Gabriel-Rousseau** , L' art décoratif musulman , Paris,1934.

- **Grabar, Oleg** , Tow Pieces of Islamicwork at the University of michigan, *ARS Oriental*,VOL.,1V, 1961.

- Les arts mineurs de l'Orient musulman à partir du milieu du XII siècle , Studies in Medieval Islamic Art , London , 1976.

- The Illustrated Maqamat of the Thirteenth Century ,Studies in Medieval Islamic Art , London , 1976.

- La formation de l'art islamique , traduit : Yves thoraval Yale Uni; Press, 1973 .

- **Grohmann Adolf** , The Origin and Early Development Floriated Kufic , *ARS Orientalis* , Vol. II, 1957 .

- **Hartner Willy ,** The Vaso Vescovali in the British Museum Astudy on Islamic Astrologigal iconography , *Kunst des Orients,* IX 1/2 , 1973/4 .

- **Hayward Gallery**, The Arts of Islam, 1976.

- **Henri Munier et Wiet**, G.,L'Égypte Byzantine et Musulmane,II,IFA O,1932.

- **Henry Spoer**, Arabic Magic Medicinal Bowls , *Journal of the American Socity*,VOL.55, 1935.

- **Herzfeld Ernst**, A Bronze Pen-Case , *ARS Islamica* , Vol.III, 1936 .

- **Hoffman Eva** R., The Author Portrait in Thirteenth - Century Arabic Manuscripts , *Muqarnas* , Vol. 10 , Leiben, 1993.

-**Howard C. Hollis** , An Arabic Censer, *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* ,1938.

- A Unique Seldjuk Bronze ,ARS Islamica,Vol .II, 1935.

- **Izzi , Wafiyyah**, An Ayyubid Basin of al-Salih Najdm al-din , The American Univerity in Cario press, 1965.

- **Jacob Alain** , Les armes blanches du monde Islamique , Paris .

- **King David A.**, The Astronomy of the Mamluk, *Muqarnas*, Vol. II, London,1984.

- **King D .A.,** On the Early of the Universal Astrolabe in Islamic Astronomy and Origin of the Term Shakkaziya, *Journal hist.Arabic Science* 3, 1979.

- **Kühnel Ernst**, The Minor Arts of Islam , New york .

- Islamic Art & Architecture, London,1966.

-Islamische Schriftkunst, Berlin, 1942.

- Miniaturmlerel im Islamischen Orient,Berlin, 1923.
-The Arabesque Meaning and Transformation of an Ornament, Translated by : Ettinghausen,R.,New york, 1949 .
- Zwei mosulbronzen und ihr meister , in jahrb.der preuss , Kunstsamml, IX, 1939.
- **Lane-Poole, Stanley** , The Art of the Saracens in Egypt, London,1888.
- L'Islam dans les collections nationles ,2 Mai -22 Août, 1977.
- **Latham M.,**The Astrolabe . *American Mothematical monthly* 24,1917 .
- **Magne, Luien** , Le Cuivre et le Bronze en Orient au Moyen age , décor du métal le Cuivre et le Bronze , 1930 .
- **Marilyn Jenkins, Manuel Keene,** Islamic Jewerly in the Metopolitan Museum of Art , New york.
- **Mayer ,L.A.,** Islamic Metalworks and their Works, Geneva, 1959.
- Islamic Armourers and their Works , Geneva, 1962.
- Islamic Astrolabists and their Works , Geneva, 1956 .
- Ahitherto Unknown Damascene Artist , *ARS Islamica* ,9, 1942 .
- Three Heraldic Bronzes from Palermo , *ARS Islamica* , vol.III, 1936 .
- Saracenic Arms and Armor , *ARS Islamica* , 1943 . Cote : 196U3 .
- Mamluk playing Cards , Leiden , 1971.
- **Melikian Chirvani Assadullah Soure** ,Islamic Metalwork from the Iranian World , London ,1982.
- L'art du métal islamique, Paris, 1971.
-Silver in Islamic Iran: the Evidence from Literature and Epigraphy.
- **Migeon ,Gaston**, Manuel d'art musulman , Paris , 1927 .
- Musée du Louvre l'orient musulman, étittons Albert Morancé.
- Lamp de Mosquée en Cuivre a Jouré au Musée du Louvre,Syria,I,1920.
- Les Cuivres Arabes,Gazette de Beaux-arts, décembre,1899.
- Les Cuivres Arabes,Gazette de Beaux-arts, LXXXVI,1900.
- **Mostafa Mohamed**, The Museum of Islamic Art , a short juide , Egypte,1979.
- **Musée Benaki** Athènes, Guide , Athènes ,1936.
- **Musées royaux** d'art , Islamiques et d'histoire, métaux, bruxelles ,1978.
- **Museum fur Islaiche** , Kunst Berlin katalog, 1979.

- **Nhitti , philip K.,** History of Syria , London , 1951.
- **Pope , Arthur Upham** , Masterpieces of Persian art, 1945 .
- **Poulle** E.,Peut-on dater les Astrolabes médiévaux , Rev.hist.sci.,1956..
- **Ranee A., Katzenstein, Glenn D.Lowry,** Chistian themes en thirteenth - Century Islamic Metalwork , *Muqarnas* , London ,1983.
- **Rehatsek ,E.,** Magic. *Journal Bombay, Royal Asiatic Society,* XIV, 1879.
-**Rice D.S.,** Studies in Islamic Metalwork,1, *BSOAS*,XiV/3.,1952.
- Studies in Islamic Metalwork,11, *BSOAS*,XV/1,1953.
- Studies in Islamic Metalwork ,111, BSOAS.,XV/2,1953 .
-Studies in Islamic Metalwork ,1V, *BSOAS*.,1953 .
- Studies in Islamic Metalwork ,V, *BSOAS*., XVII/ 2,1955 .
- Studies in Islamic Metalwork ,VI , *BSOAS*., XX I/ 2,1955 .
-The oldest dated ' Mosul' candlestick A.D. 1225 , *The Burington Magazine, december*, 1949.
- The seasons and the Labars of the Months in Islamic Art, *ARS Orentalis,*VOL;1, 1654.
-Inlaid Brasses from the Workshop of Ahmad al-Dhaki al-Mawsili , *ARS Orientalis* ,VOL.2,1957.
- The Brasses of Badr al-din Lu'Lu , *Bulletin of the School of Oriental and Afican Studies* 13 , 1950 .
- The Aghani miniatures and Religious Painting in Islam, *Burlington Magazine* , vol.95 , April 1953 .
- **Robert Elgood** , Islamic Arms and Armour , London ,1979.
- **Rosen-Ayalon**, Asilver ring from Medieval Islamic Times , *Institute of Asian and African studies* , 1977.
- **Sarre F. und F.R. Martin**, Die ausstellung von meisterwerken muhammedanischer kunst in München 1910, Tafeln, London, 1984.
-Sarre Von Friedrich , Die Bronzekanne des kalifen Marwan II im Arabischen Museum in Kairo , *ARS Islamica* , Vol , I , 1934 .
- **Sauvaget J .** , Nom et Surnom de Mamlouks , *Journal Asiatique* , tome. 238, CCXXXVVIII,1950.
- **S.,A.M.** , Saracenic Metal Work, *Bulletin of The Metropolitan Museum of Art* , II,1907.

- Schätze der Astronomie, Germanisches national museum nürnbarg, 1983.
- **Schneider Laura T.**, The Freer Canteen, *ARS Orientalis*, Vol. 9, 1973.
- **Séclillot L.Am.**,Découverte de la variation ,Par : Aboul - Wefâ , Astronome du X siècle . *J. A.*,XVI , 1835 .
-The Unity of Islamic Art, Riyadh, Saudi *Arabia*,1405 AH /1985AD.
-Trésors de l'islam Au cabinet des médailles ,bn, département des monnales et antiques.
- **Wiet Gaston**, Répertoire chronologique d'épigraphie Arabe,IFAO,X, Le Caire ,1939..
- Catalogue Général du Musée Arabe du Caire (LeCaire),1932
- L'exposition Persane de 1931,Le Caire,1933.
- Inscription mobilières de L'Égypte Musulmane, *Journal Asiatique*, CCXLVI, 1958.
- Les inscriptions de Saladin, Syria, *Revue d'Art Oriental et d'Archéologie,* tome III,Paris, 1922.
- Une Famille de Fabricants d'Astrolabes,I.F.A.O., Ie Caire,1936.
- Un Nouvel Artiste de Mossoul , Paris, 1931.
- L'épigraphie Arabe de l'exposition d'art persan du Caire ,Mémoire a l'Institut d'Egypte ,Le Caire,1935.
- Un bol en faïece du XII siécle , *ARS Islamica* (N.D.), vol. I, part.I . (1887-1971) .
- **Wenley , A. G.**, (by Grace D. Guest , Ettinghausen R.) The Iconagrphy of a Kashan Luster Plate , *ARS Orientalis* , Vol.4, 1961 .
- **Yacoup Artin Pacha** , Un brule parfum armorié , Bulletin de l'Institut Egyptien , 4 me, n 6 , Le Caire, 1906.
- **Zaky , A.Rahman**, On Islamic Swords, the American University in Cairo press,1965.
- Important Swords in the Museum of Islamic Art in Cairo, Vabenhistoriske Aarboger XIII, 1966.
- **Zaky Pacha , Ahmed** , Coupe magique dédiée à Salah ad-din (Saladin) , *Bulletin de l'Institut Egyptien* , le Caire , tome, X,1916.

اللوحات والأشكال

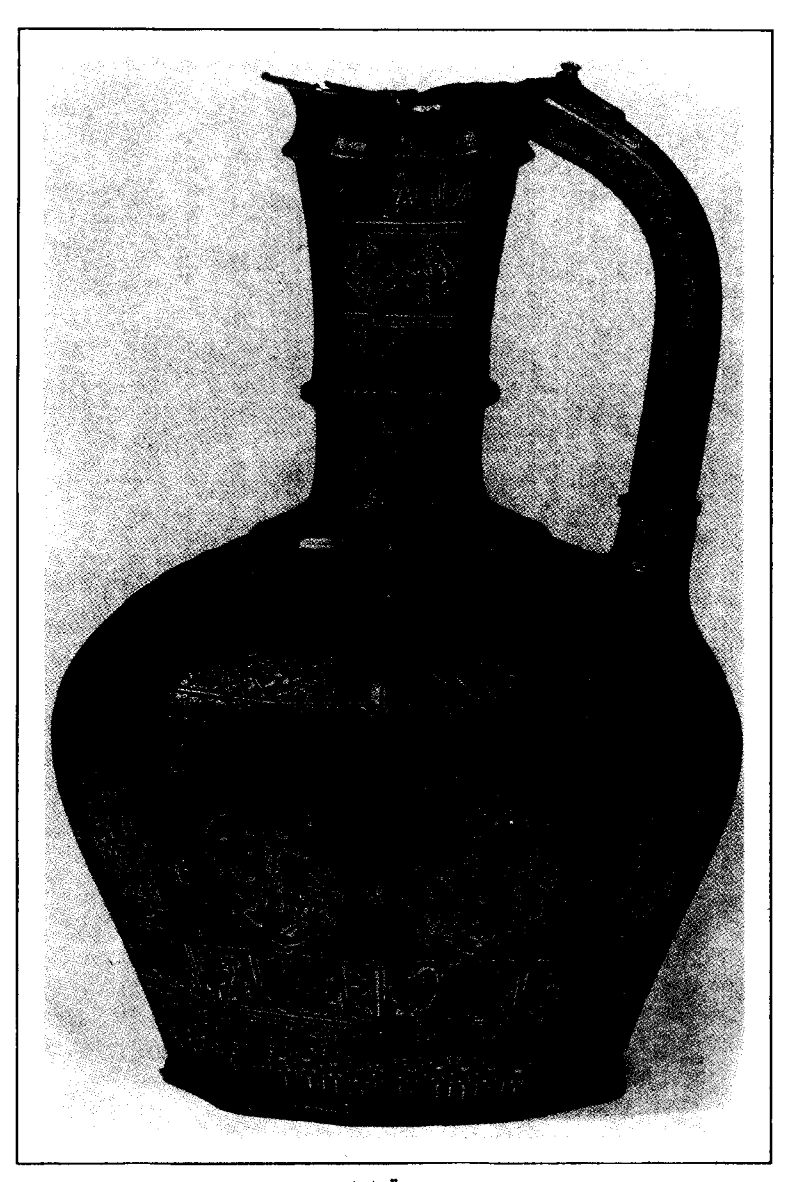
عن أصول ومصادر جميع اللوحات راجع :

عبدالعزيز صلاح، المعادن الأيوبية فى مصر والشام،
رسالة دكتوراه، ج٢، سنة ١٩٩٧م.



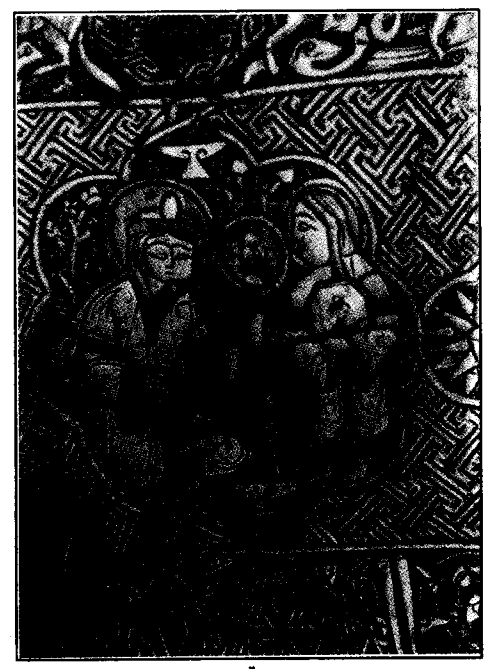
لوحة (١)

الحدود الجغرافية للدولة الأيوبية



لوحة (٢)

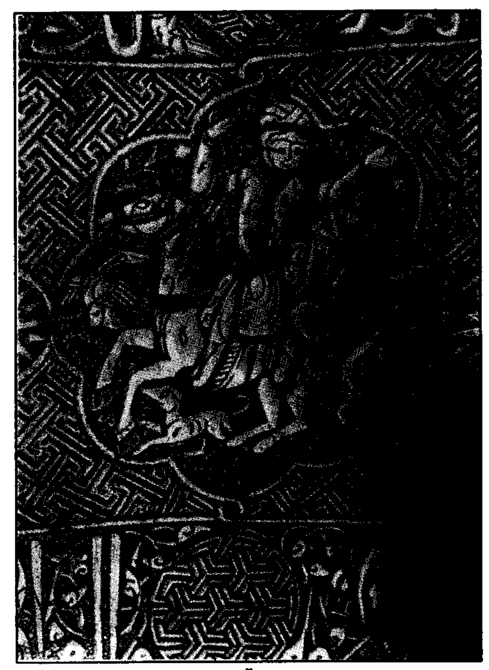
إبريق شجاع بن منعة الموصلى محفوظ بالمتحف البريطانى بلندن . صورة من أرشيف المتحف



لوحة (٣)
تفاصيل على بدن الإبريق السابق



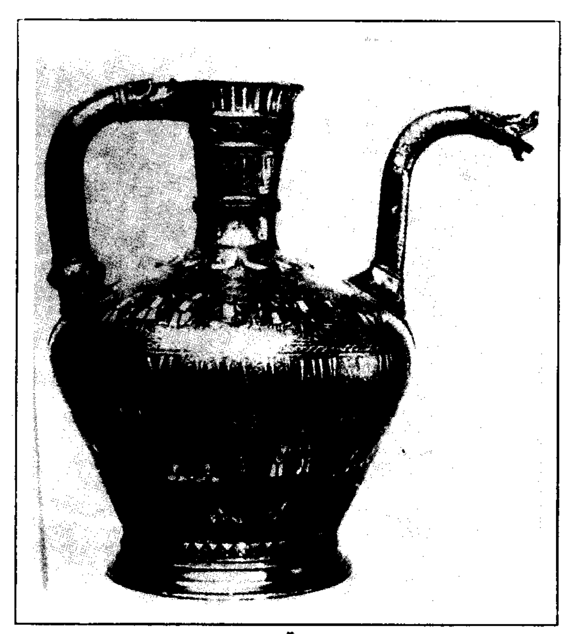
لوحة (٤)
تفاصيل على بدن الإبريق السابق



لوحة (٥)
تفاصيل على بدن الإبريق السابق



لوحة (٦)
تفاصيل على بدن الإبريق السابق



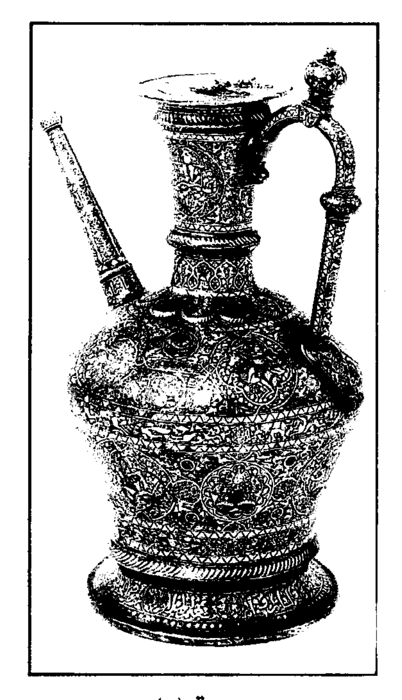
لوحة (٧)

إبريق إبراهيم بن مواليا محفوظ بمتحف اللوفر بباريس



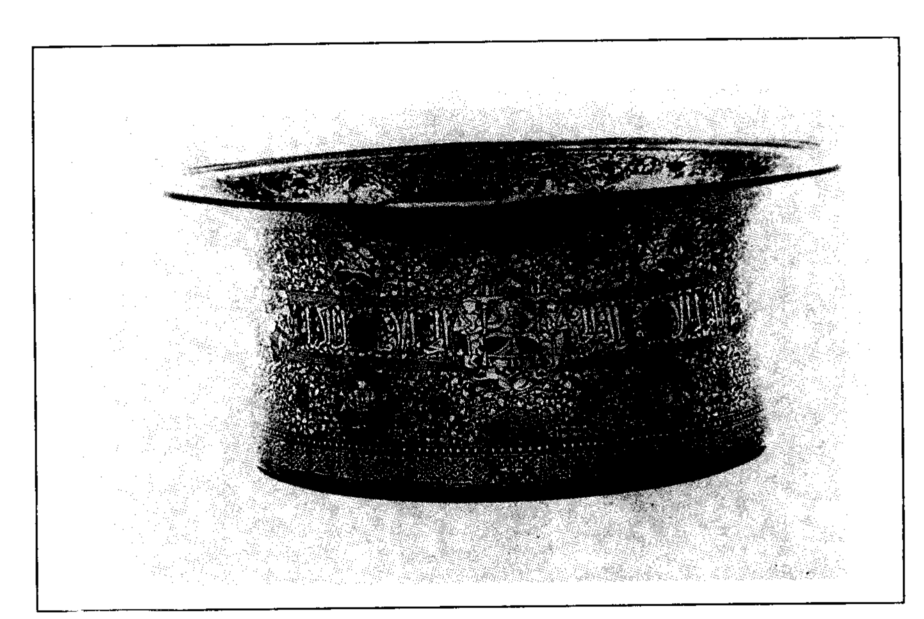
لوحة (٨)

إبريق يونس بن يوسف ببلتيمور بأمريكا



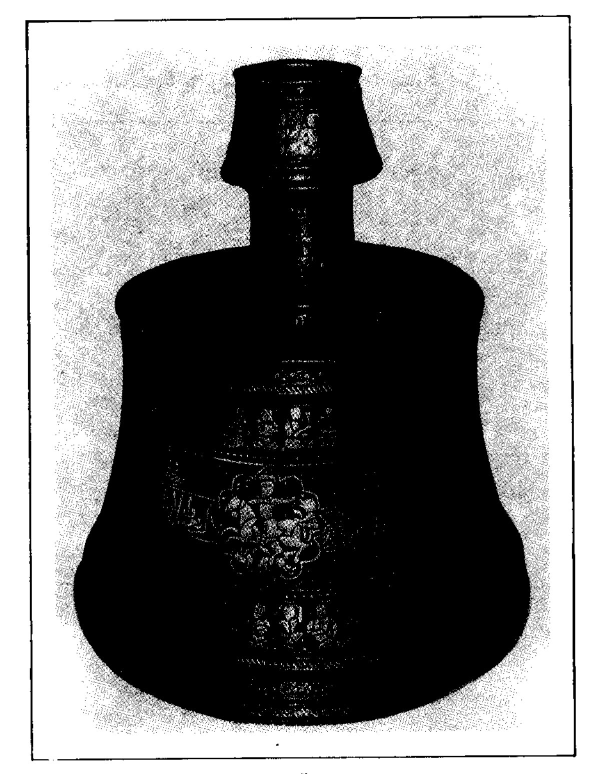
لوحة (٩)

ابريق على بن عبدالله العلوى بألمانيا



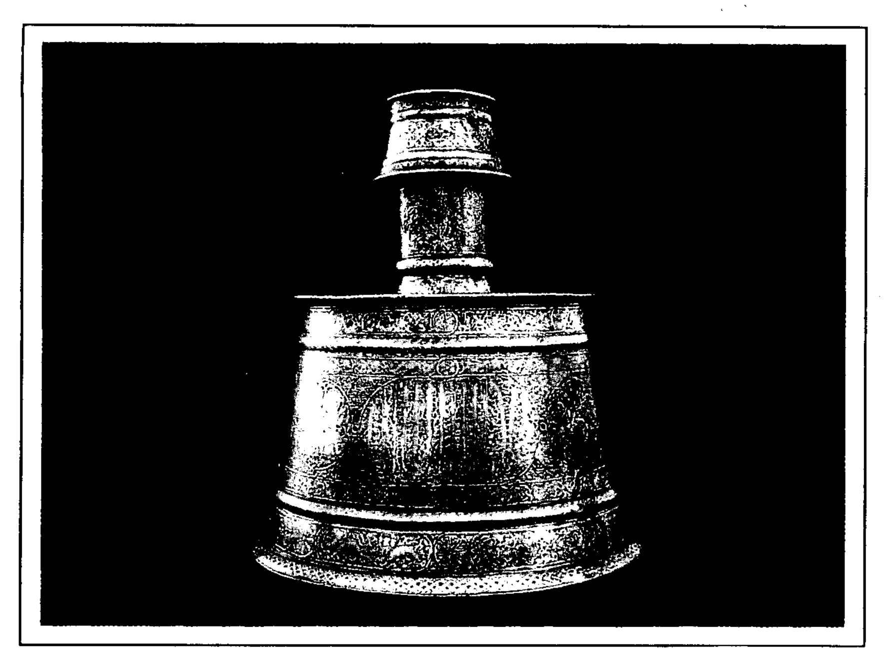
لوحة (١٠)

طست على بن عبدالله العلوى بألمانيا



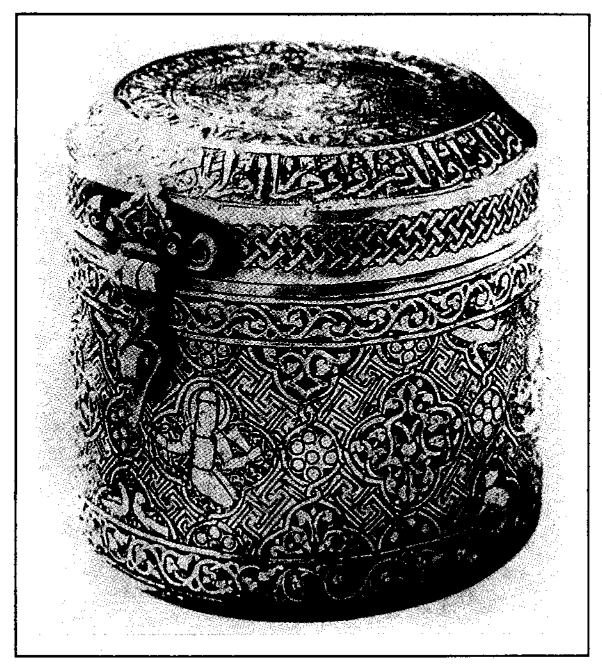
لوحة (١١)

شمعدان بن فتوح الموصلى بالمتحف الإسلامى بالقاهرة



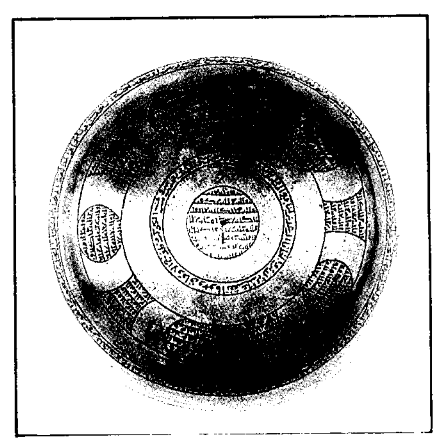
لوحة (١٢)

شمعدان معهد العالم العربى بباريس - صورة من أرشيف المتحف

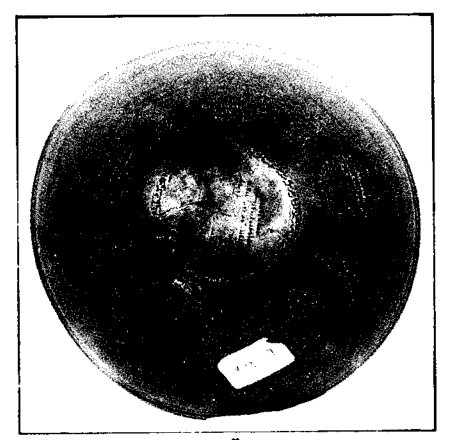


لوحة (١٣)

علبة بدر الدين لؤلؤ بالمتحف البريطانى بلندن

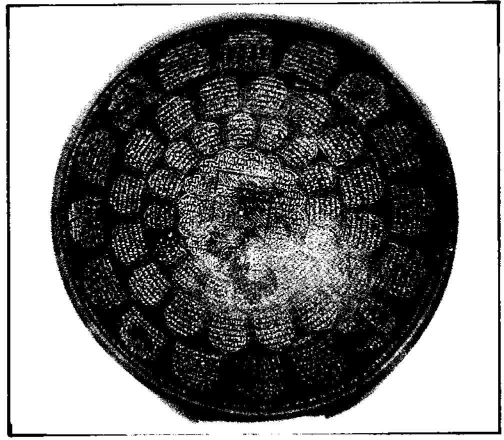


لوحة (١٤)
طاسة تحمل أسماء وألقاب صلاح الدين الأيوبى (الداخل)

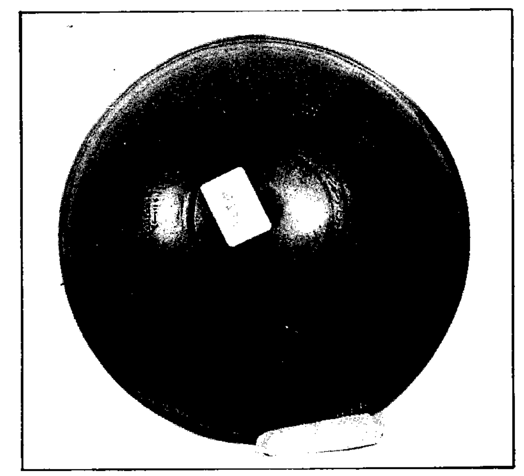


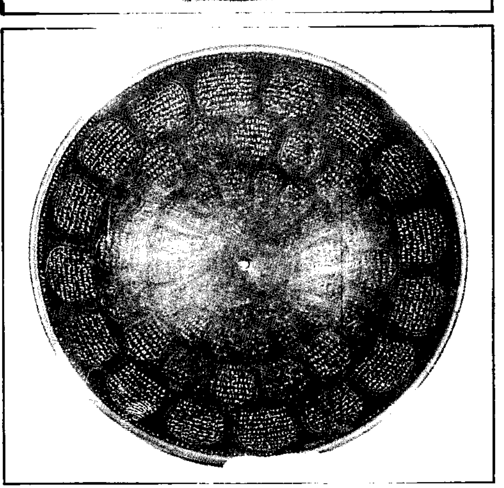
لوحة (١٥)
طاسة باسم صلاح الدين الأيوبى بالمتحف الإسلامى بالقاهرة (الخارج)

لوحة (١٦) ←
طاسة باسم صلاح الدين الأيوبى
(الداخل)
متحف الفن الإسلامى بالقاهرة

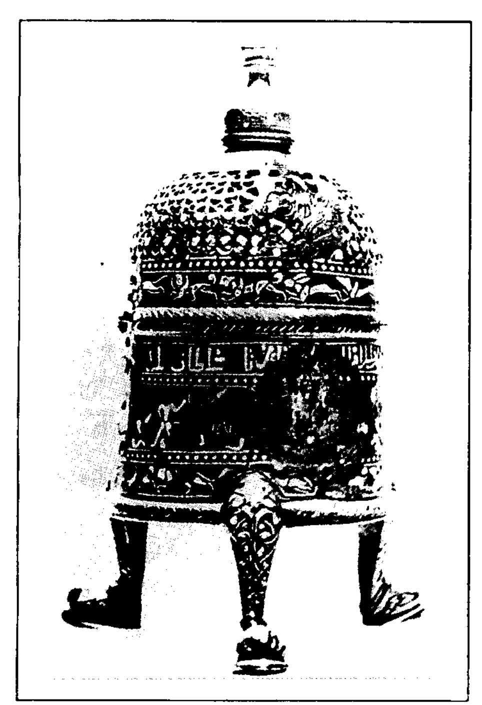


لوحة (١٧) ↓
طاسة باسم صلاح الدين الأيوبى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (الخارج)



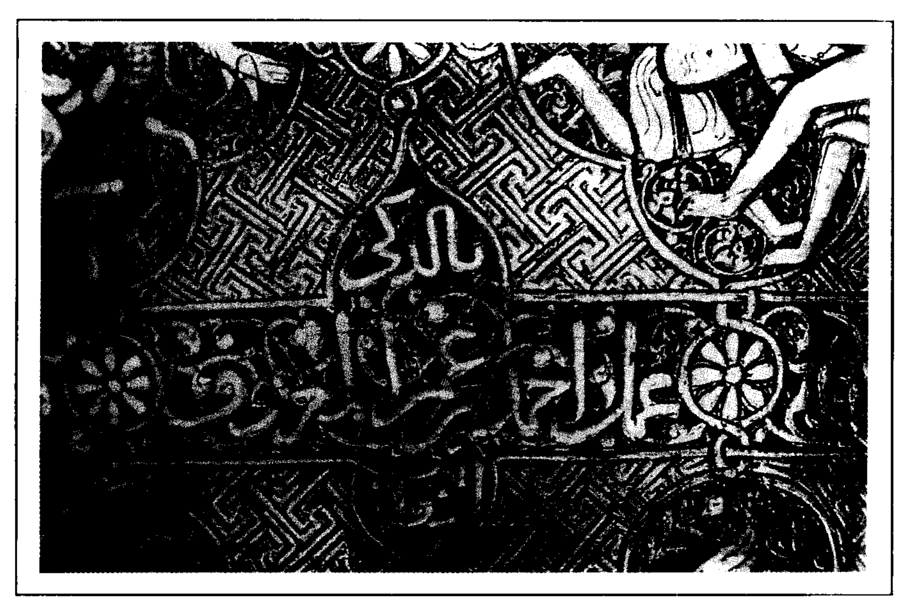


لوحة (١٨) الطاس السابقة (الداخل)



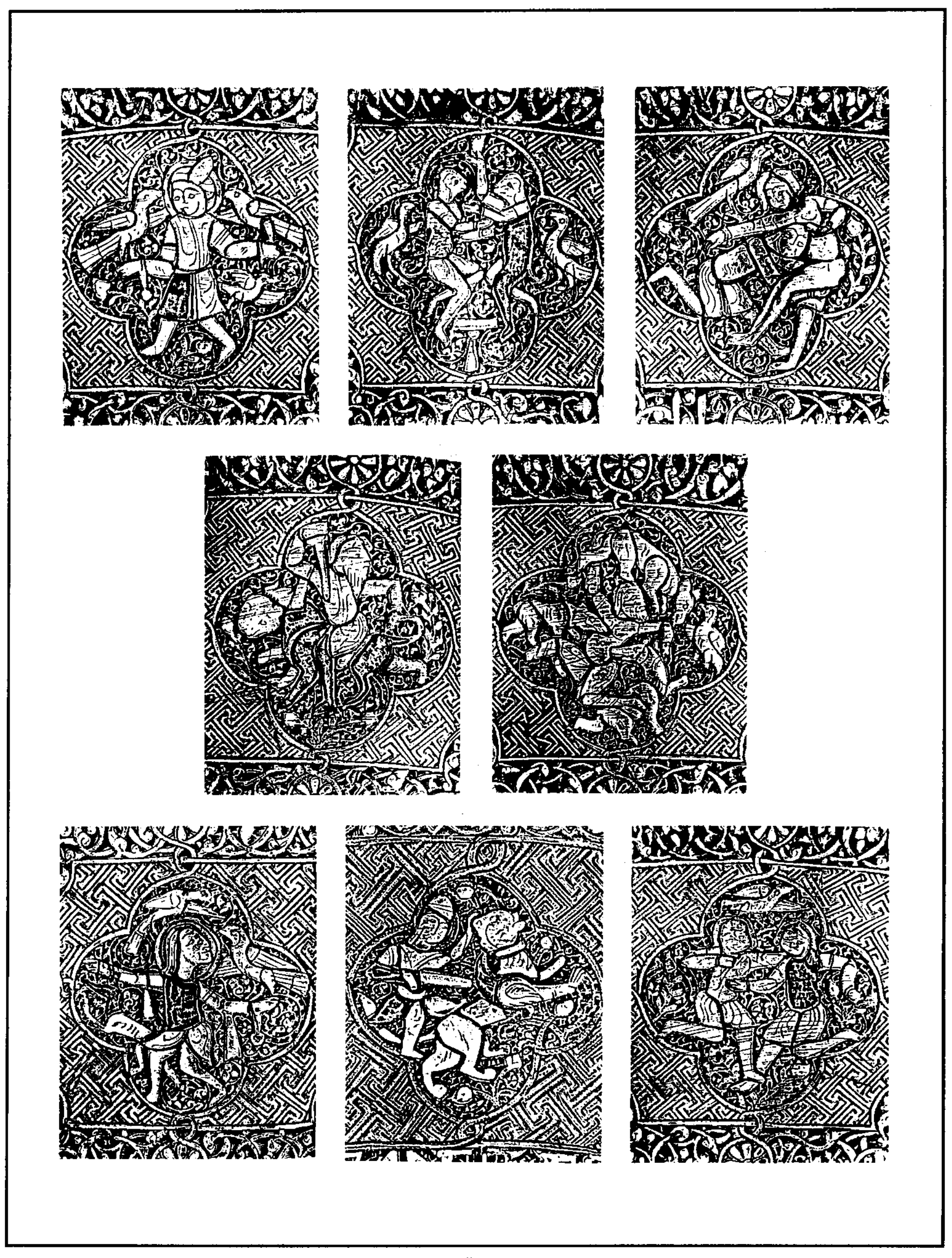
لوحة (١٩)

مبخرة الملك العادل الثانى



لوحة (٢٠)

توقيع الصانع على طست الملك العادل الثانى - متحف اللوفر بباريس



لوحة (٢١)

تفاصيل الرسوم على بدن الطست

الملك العادل الثانى - متحف اللوفر - بباريس

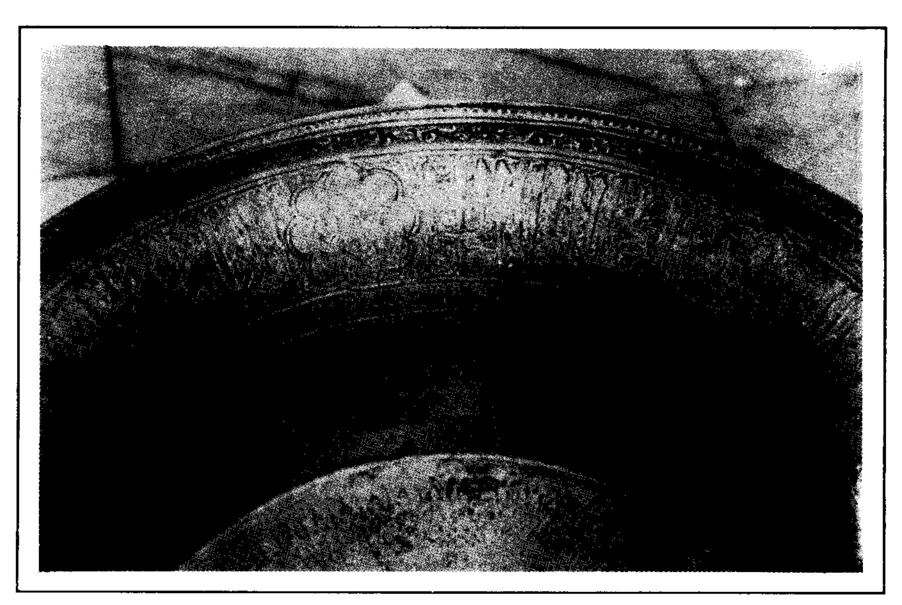






لوحة (٢٢)

تفاصيل زخارف الجامات على الطست السابق



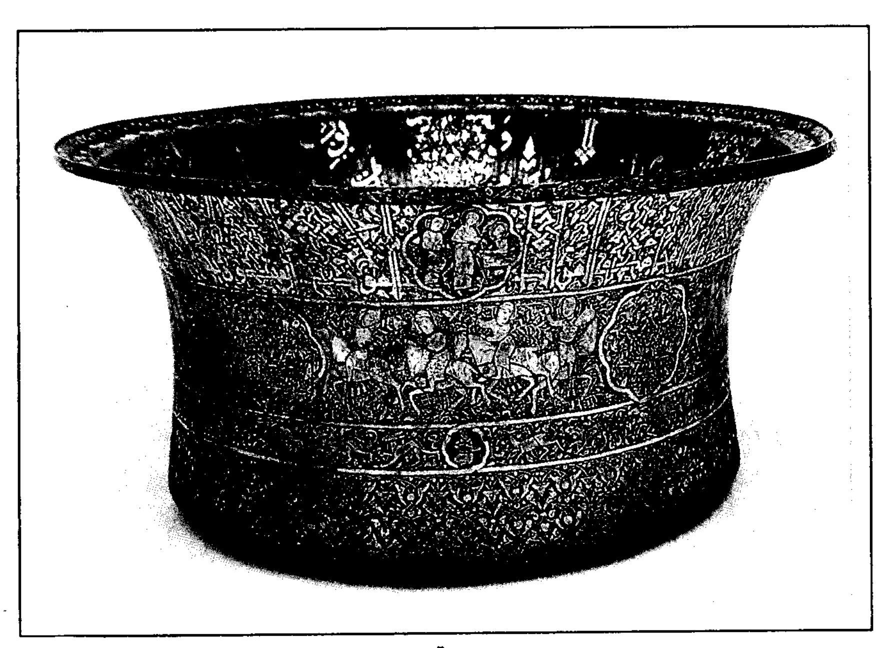
لوحة (٢٣)

جانب من زخارف السطح الداخلى لطست الصالح نجم الدين أيوب
بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة



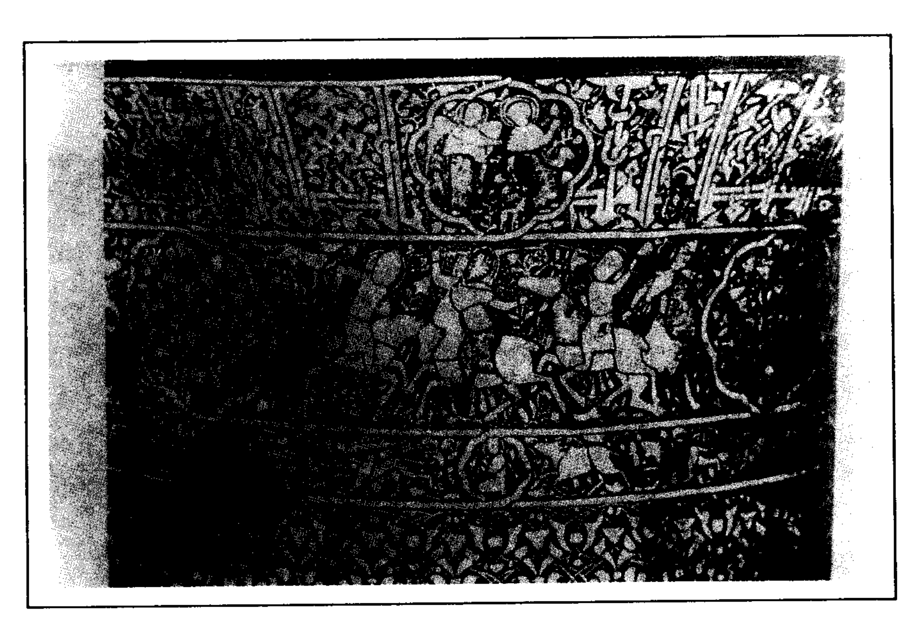
لوحة (٢٤)

جانب آخر من الطست السابق



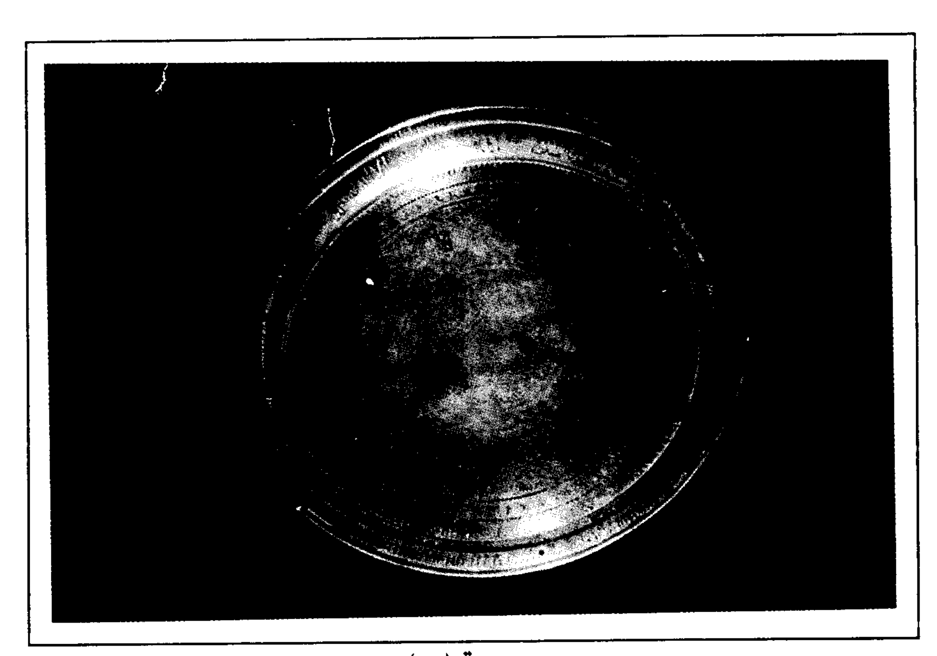
لوحة (٢٥)

طست الصالح نجم الدين أيوب بالفرير جاليرى بواشنطن



لوحة (٢٦)

تفاصيل لزخارف الطست السابق



لوحة (٢٧)

صينية الملك الصالح نجم الدين أيوب بمتحف اللوفر بباريس



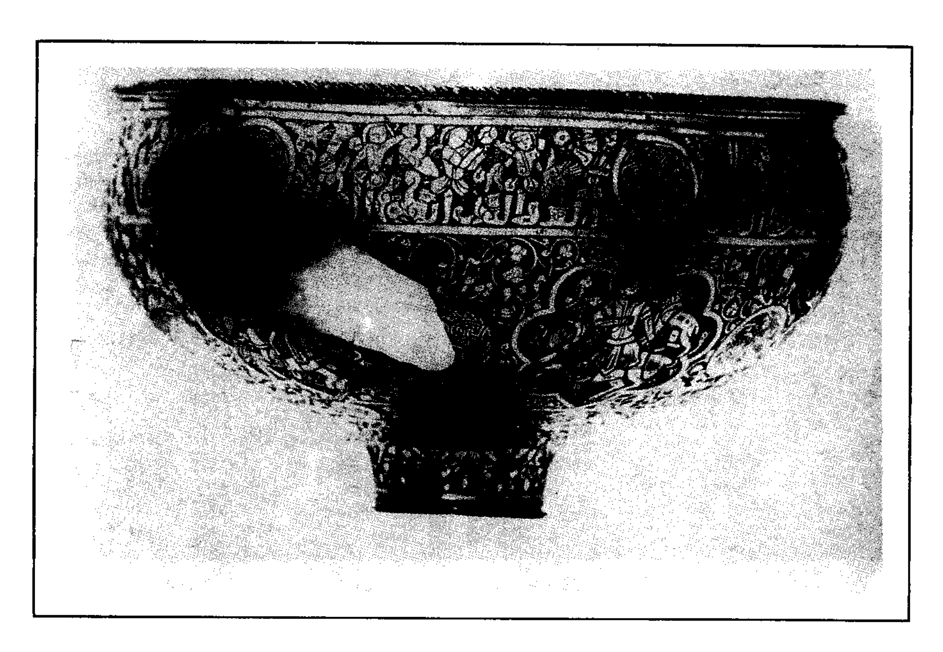
لوحة (٢٨)

تفاصيل زخارف الصينية السابقة



لوحة (٢٩)

كأس الملك الأشرف موسى بالمكتبة الوطنية بباريس



لوحة (٣٠)

جانب آخر من الكأس السابق



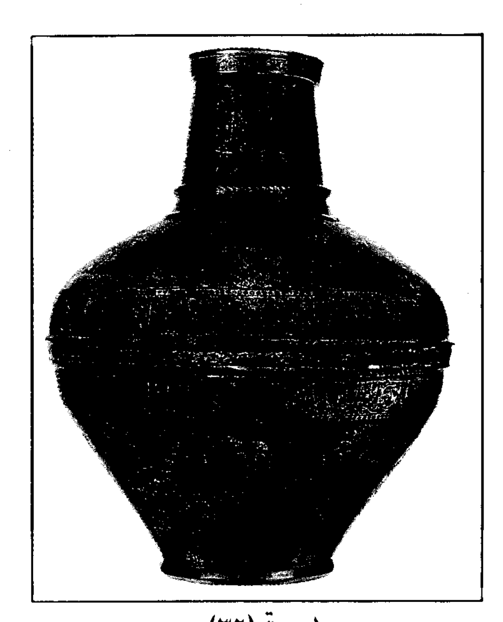
لوحة (٣١)

إبريق السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف محفوظ Musée du Luvre: 7428



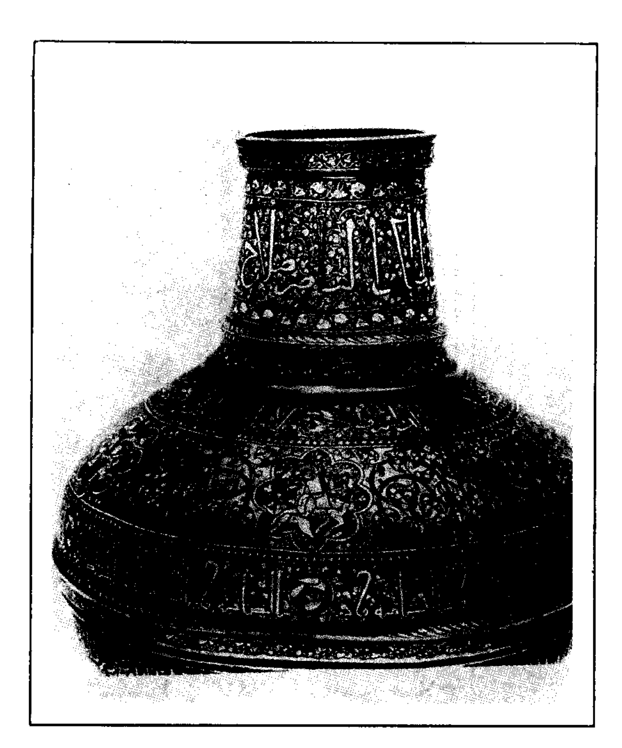
لوحة (٣٣)

جانب آخر من الزهرية السابقة



لوحة (٣٢)

زهرية الملك الناصر صلاح الدين يوسف بمتحف اللوفر بباريس



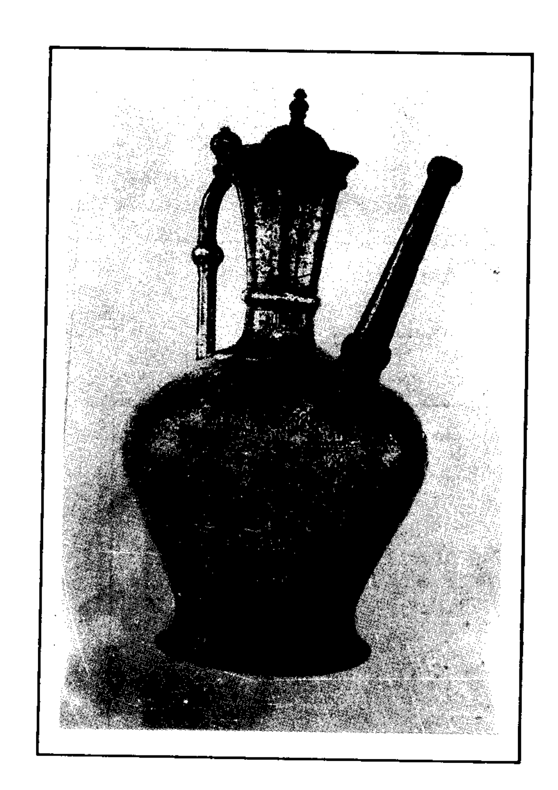
لوحة (٣٤)

تفاصيل لزخارف الزهرية السابقة



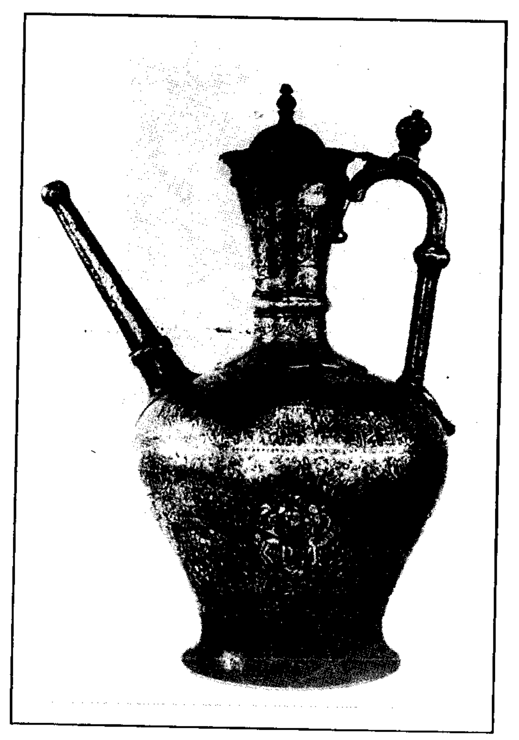
لوحة (٣٥)

تفاصيل لزخارف الزهرية السابقة



لوحة (٣٦)

إبريق أحمد الذكى النقاش بكليفلاند



لوحة (٣٧)

جانب آخر من الإبريق السابق



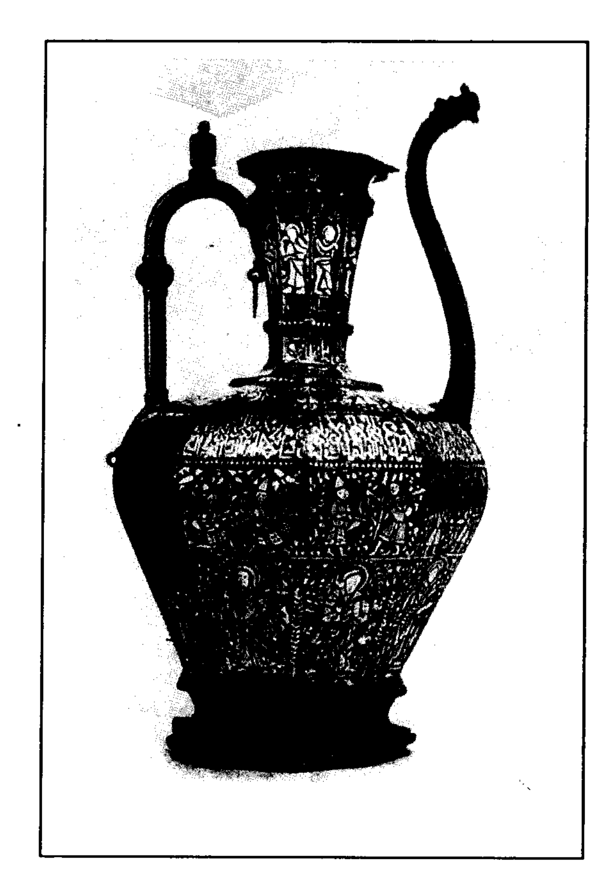
لوحة (٣٨)

توقيع الصانع على الإبريق السابق



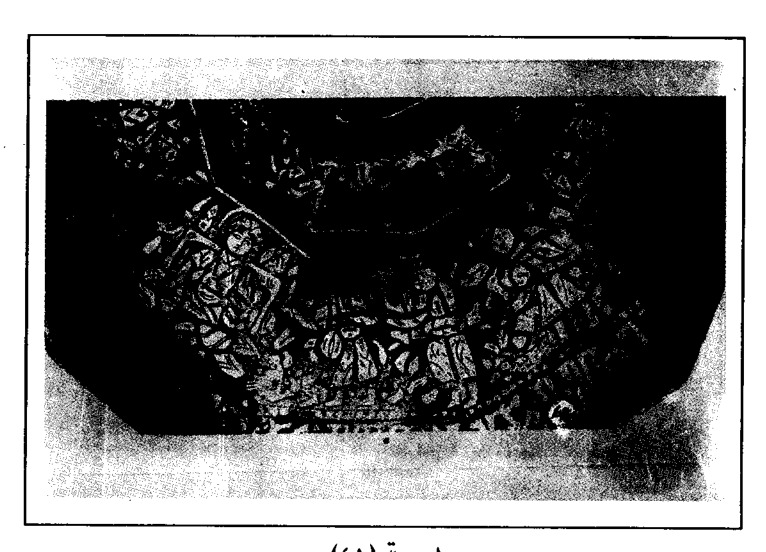
لوحة (٣٩)

تفاصيل لزخارف البدن على الإبريق السابق



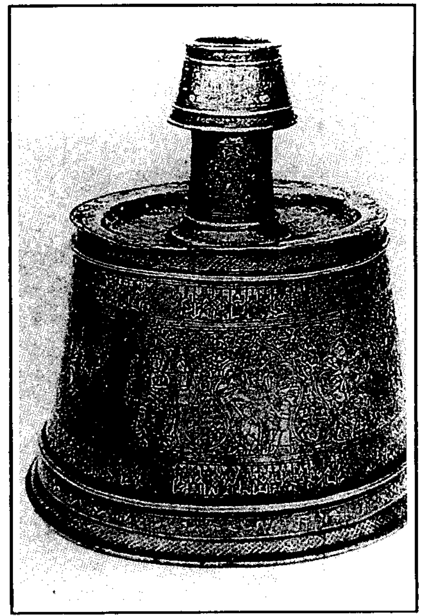
لوحة (٤٠)

إبريق أحمد الذكى النقاش بهمبورج



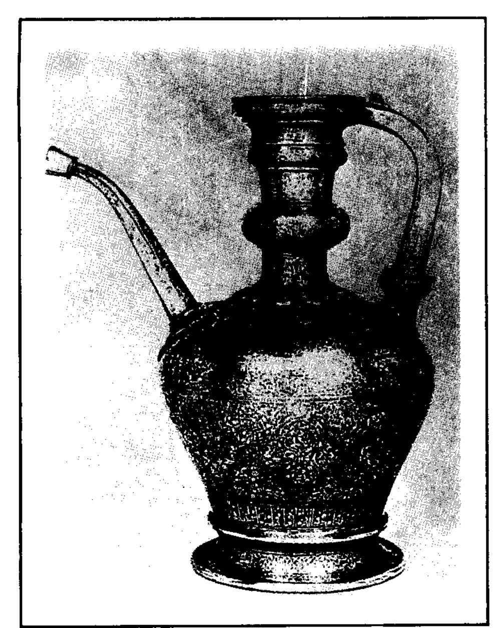
لوحة (٤١)

تفاصيل زخارف الإبريق السابق



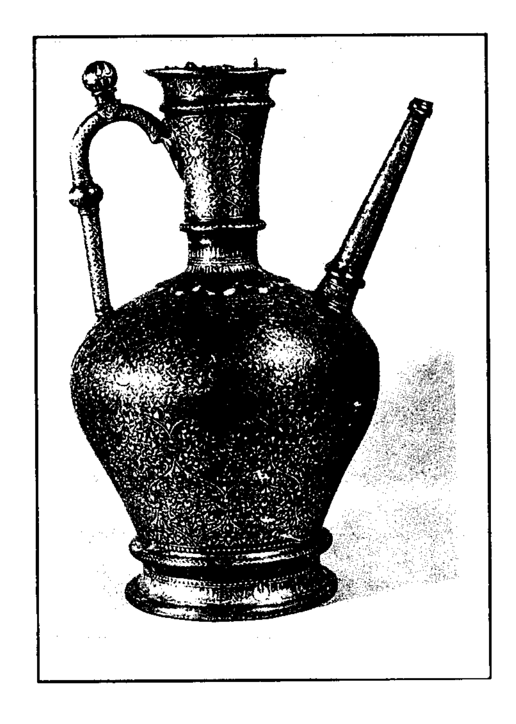
لوحة (٤٢)

شمعدان أبو بكر بن حاج جلدك
ببوسطن



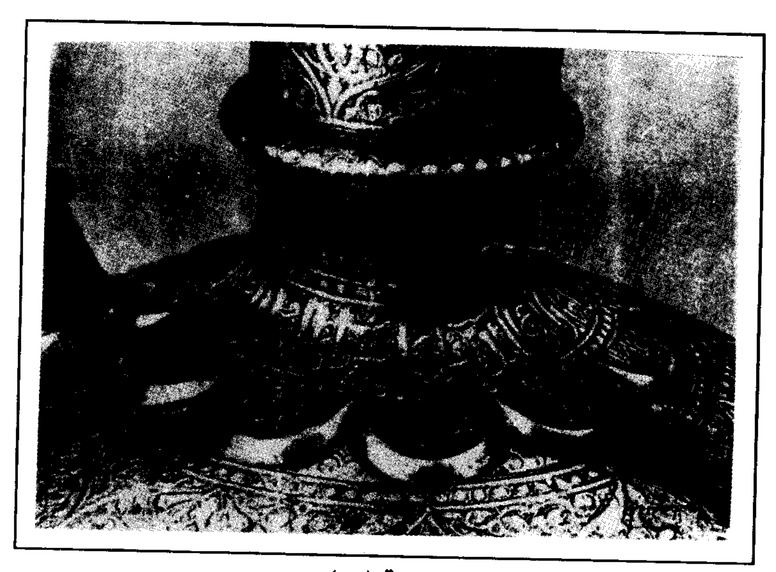
لوحة (٤٣)

إبريق أخوه عمر بن الحاج جلدك
بمتحف المتروبوليتان



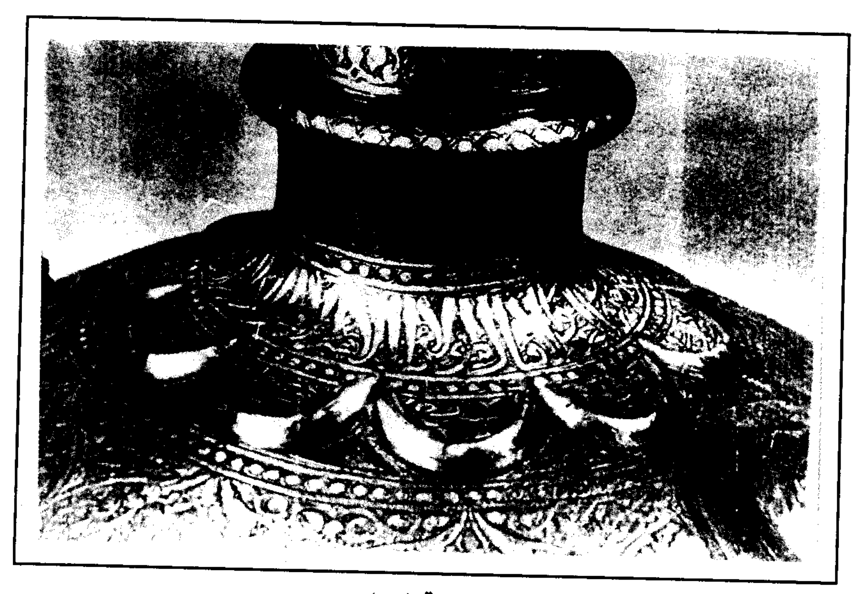
لوحة (٤٤)

إبريق قاسم بن على
بنيويورك



لوحة (٤٥)

تفاصيل الكتابة على الإبريق السابق



لوحة (٤٦)

تفاصيل الكتابة على الإبريق السابق



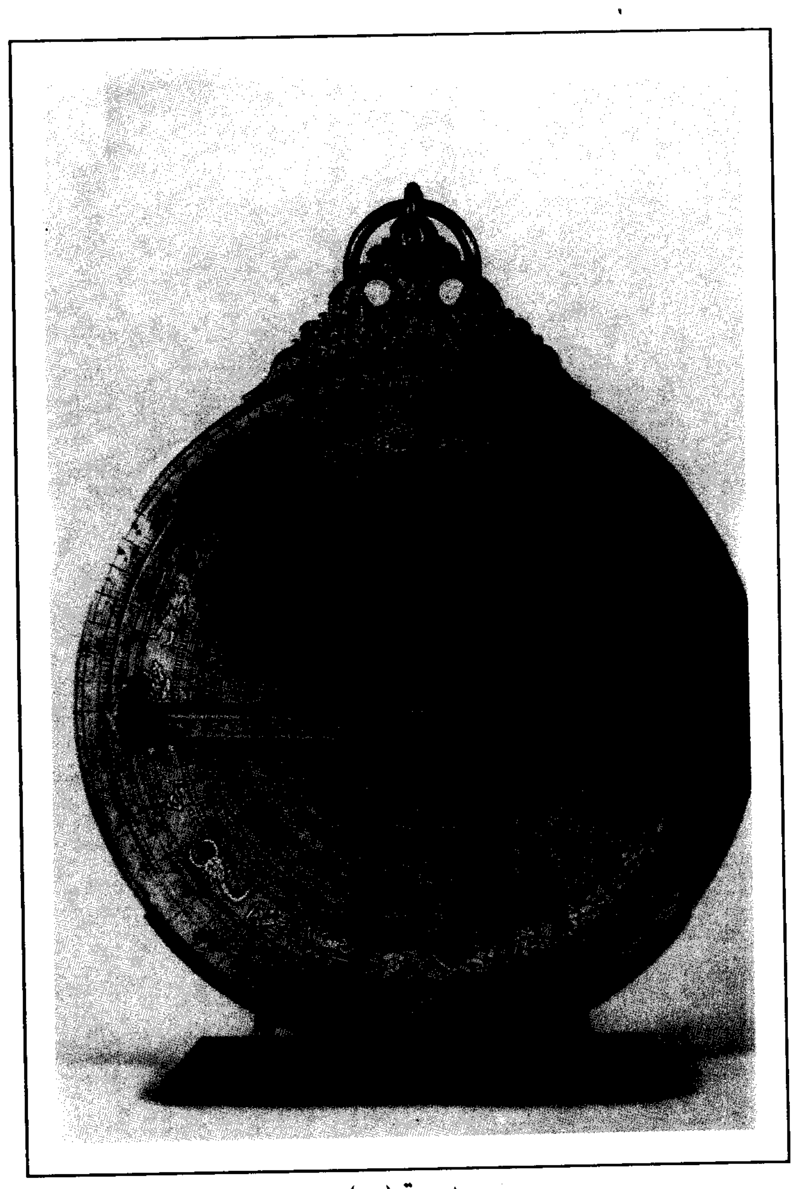
لوحة (٤٧)

إبريق آياس بالمتحف التركى باستانبول



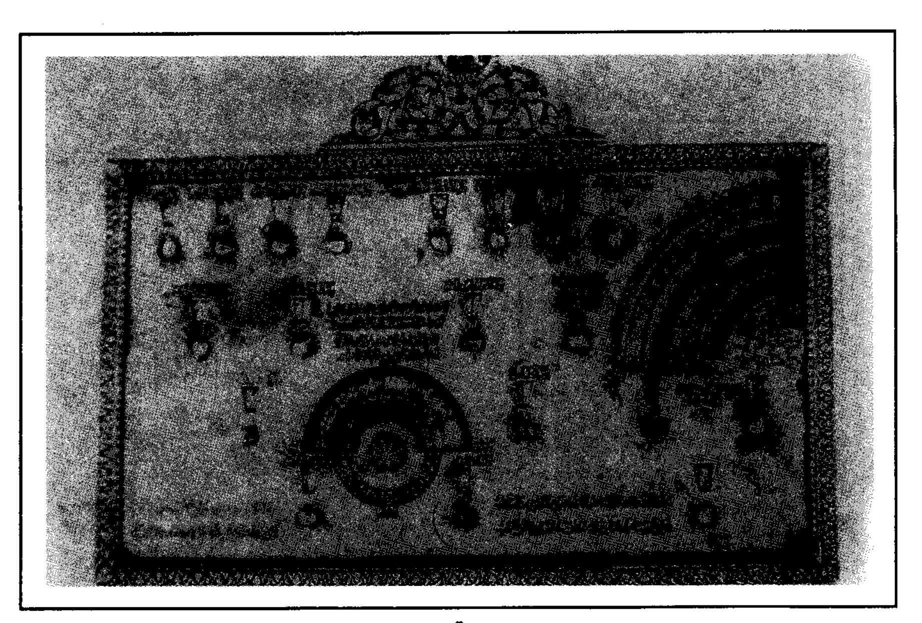
لوحة (٤٨)

وجه اسطرلاب عبدالكريم المصرى بالمتحف البريطانى بلندن



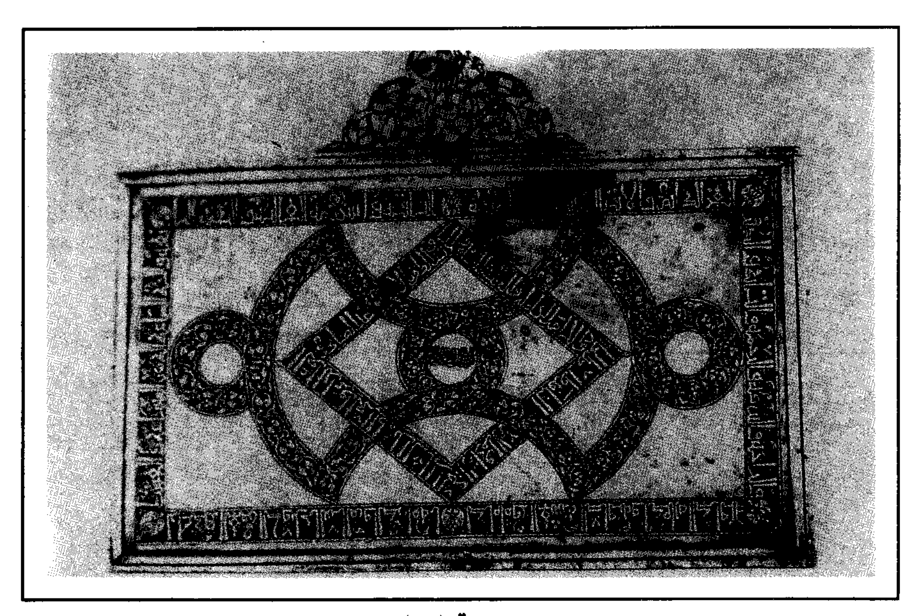
لوحة (٤٩)

ظهر اسطرلاب عبدالكريم المصرى بالمتحف البريطانى بلندن



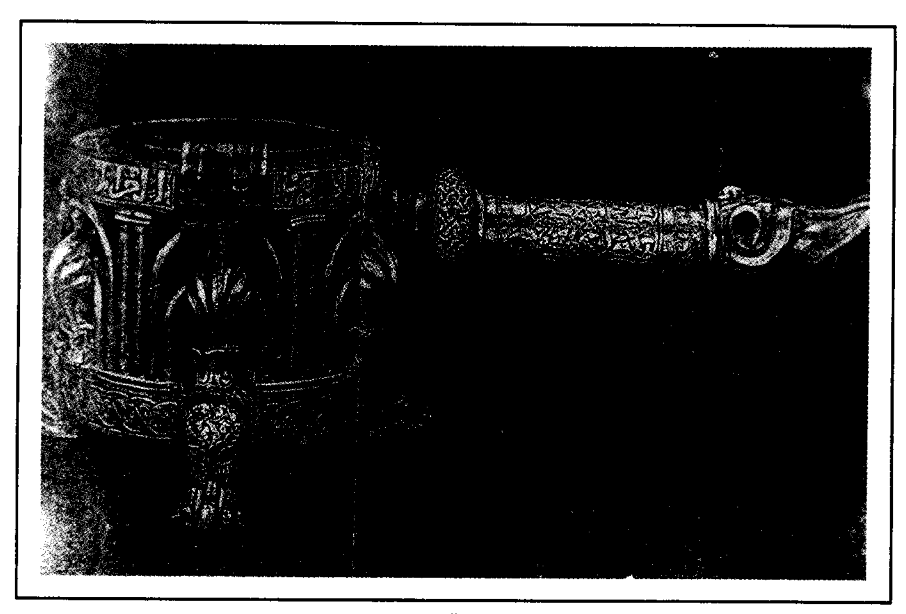
لوحة (٥٠)

وجه آلة فلكية بالمتحف البريطانى بلندن



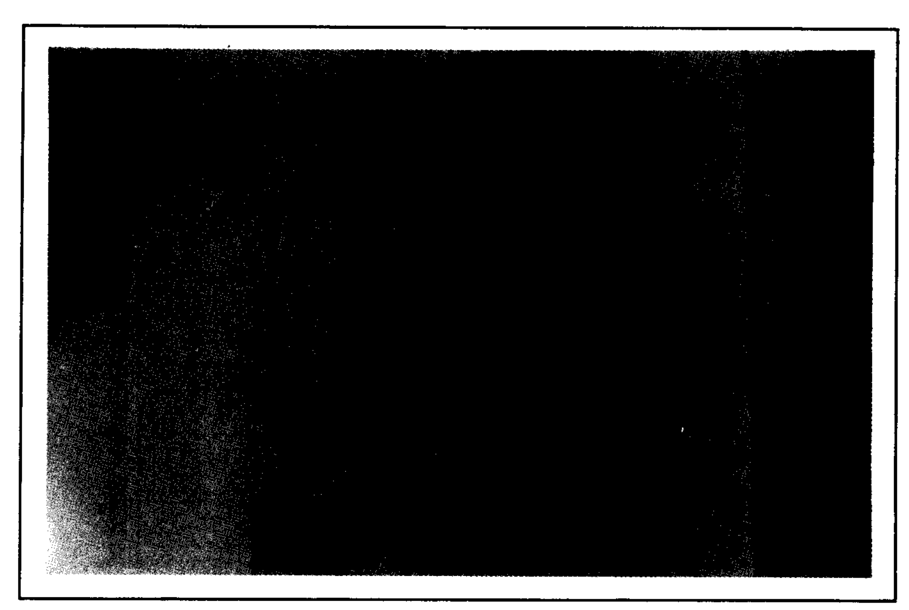
لوحة (٥١)

ظهر الآلة السابقة



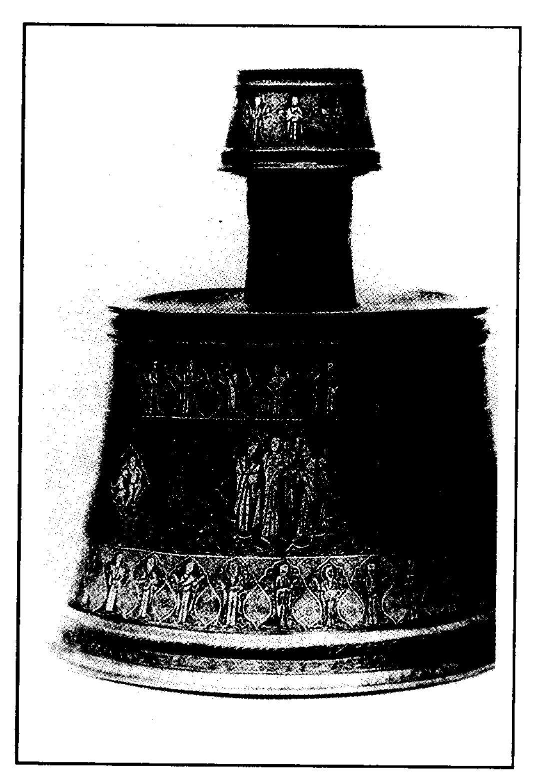
لوحة (٥٢)

مبخرة تنسب لدمشق ٦٢٨هـ/١٢٣٠م



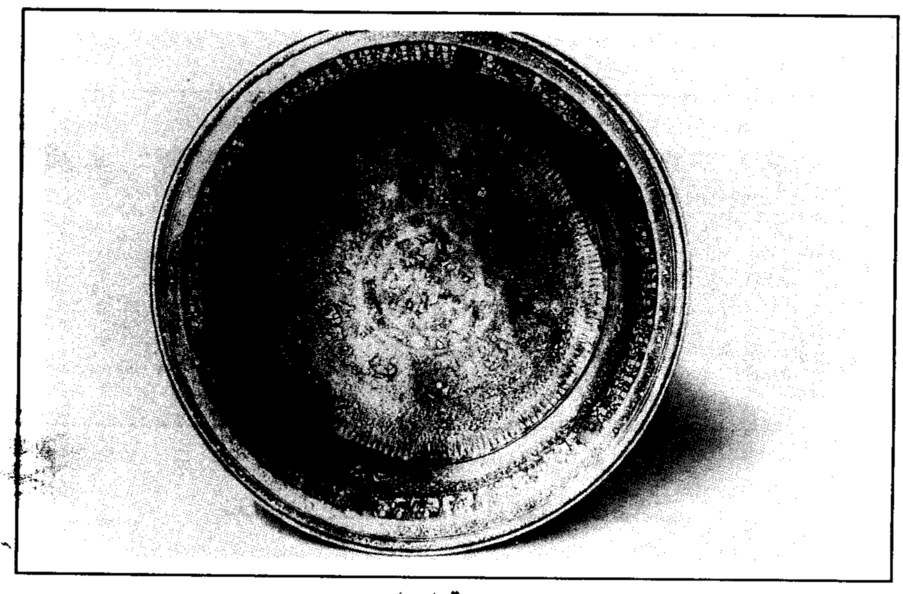
لوحة (٥٣)

تفاصيل الكتابة على المبخرة السابقة



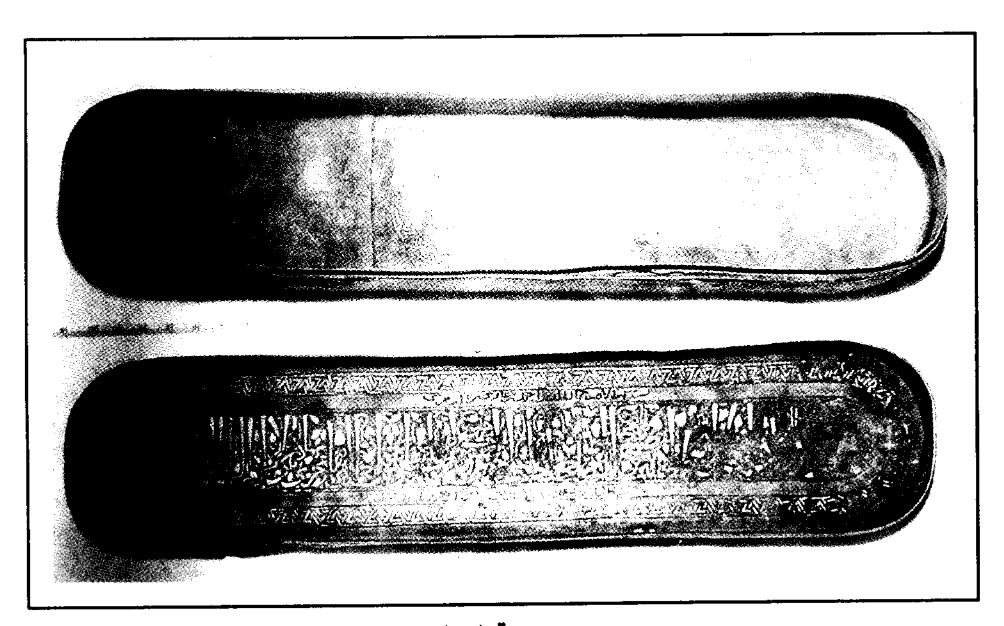
لوحة (٥٤)

شمعدان داود بن سلامة
بمتحف الفنون الزخرفية
بباريس



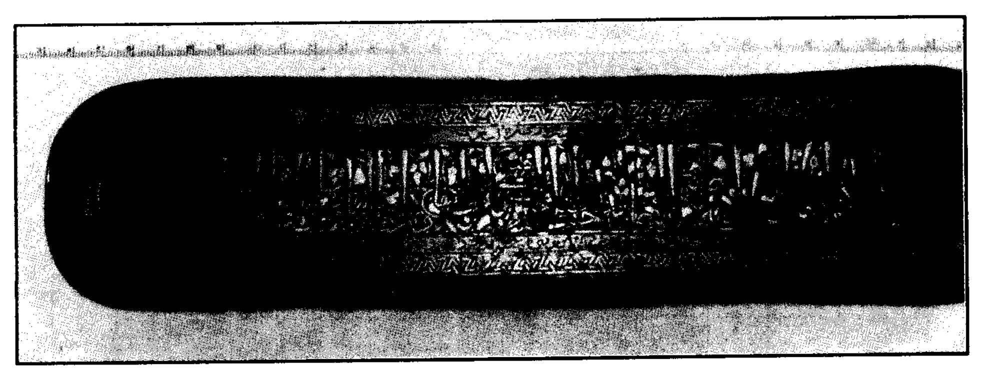
لوحة (٥٥)

طست داود بن سلامة الموصلى بمتحف الفنون الزخرفية بباريس



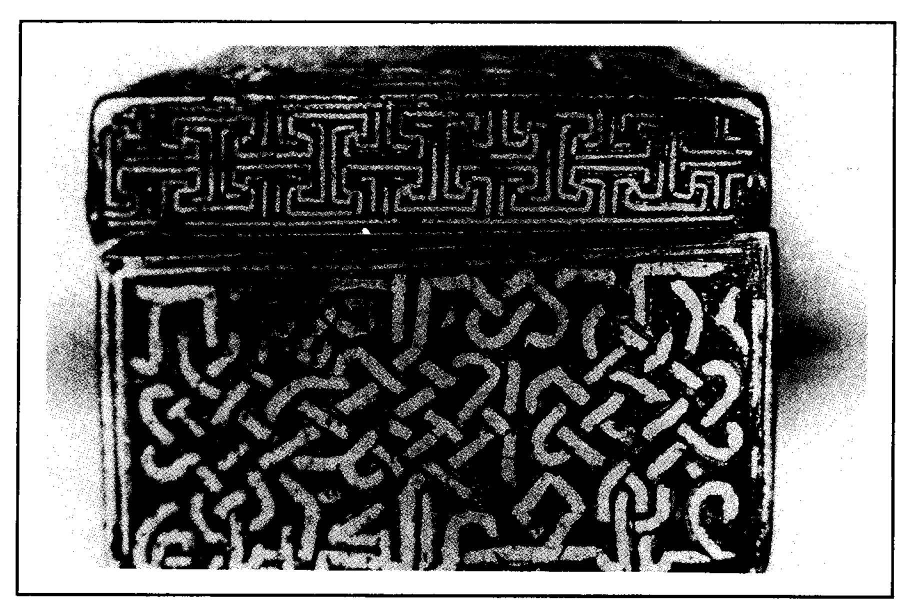
لوحة (٥٦)

مقلمة أبو القاسم بن سعيد الأسعردى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة



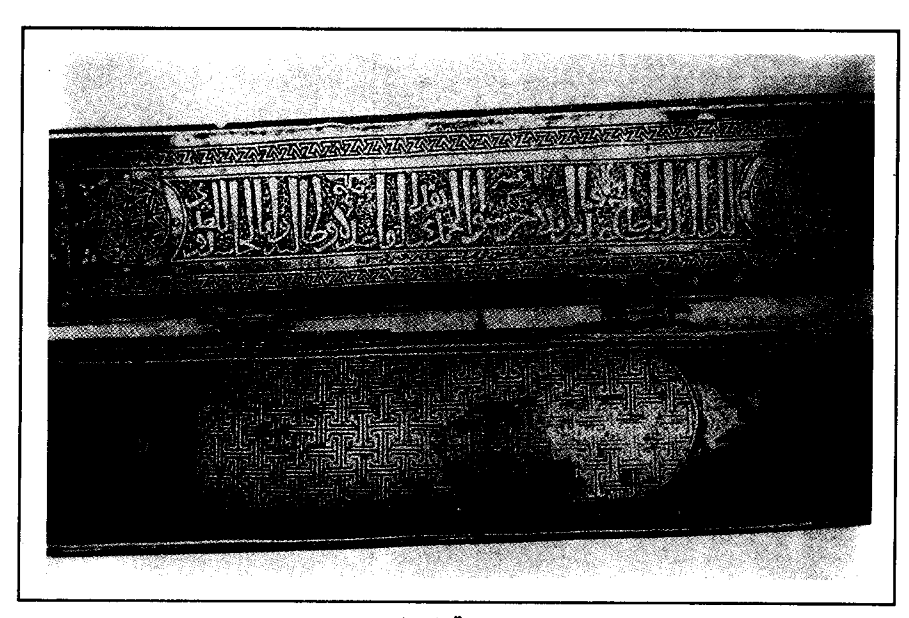
لوحة (٥٧)

تفاصيل للكتابة على المقلمة السابقة



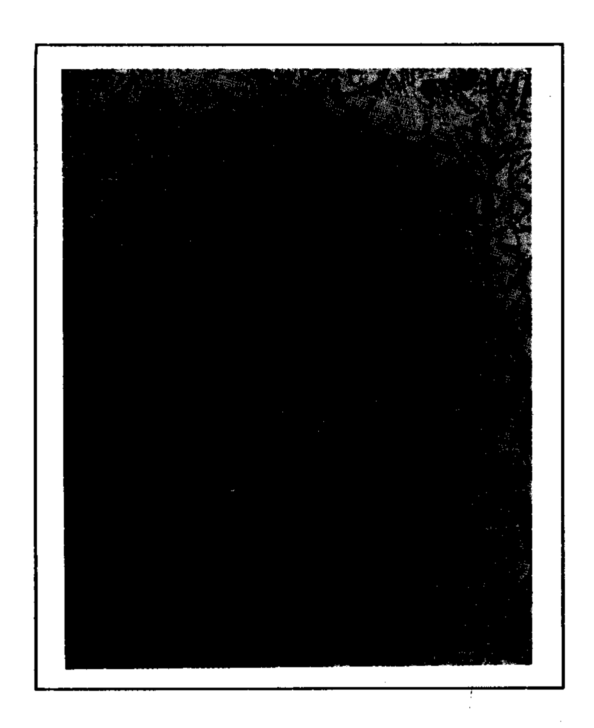
لوحة (٥٨)

جانب من مقلمة أبو القاسم بن سعيد الأسعردى بمتحف اللوفر بباريس



لوحة (٥٩)

داخل مقلمة متحف اللوفر السابقة



لوحة (٦٠)

منظر الحرث والزراعة على إبريق أحمد الذكى



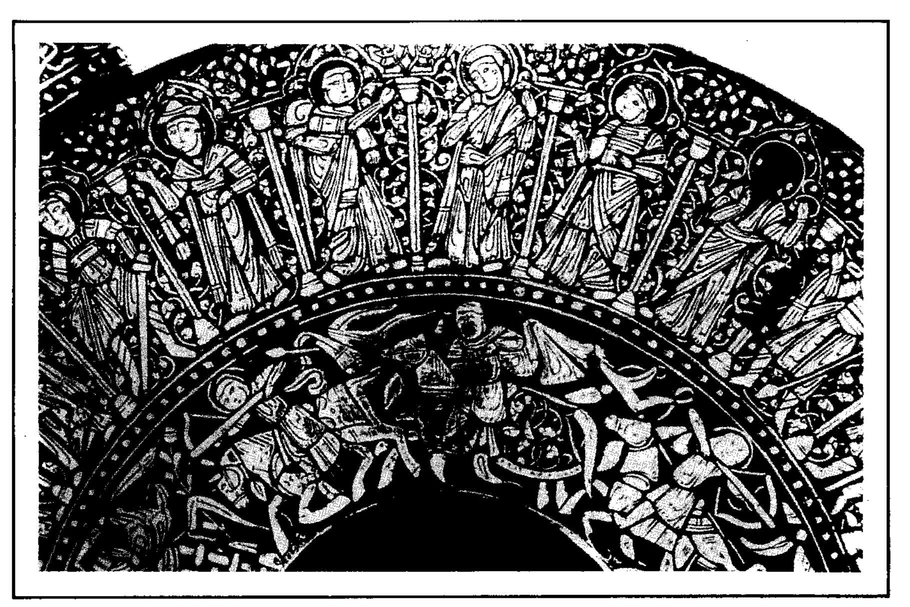
لوحة (٦١)

منظر سيدة تنظر فى المرآة على إبريق أحمد الذكى النقاش



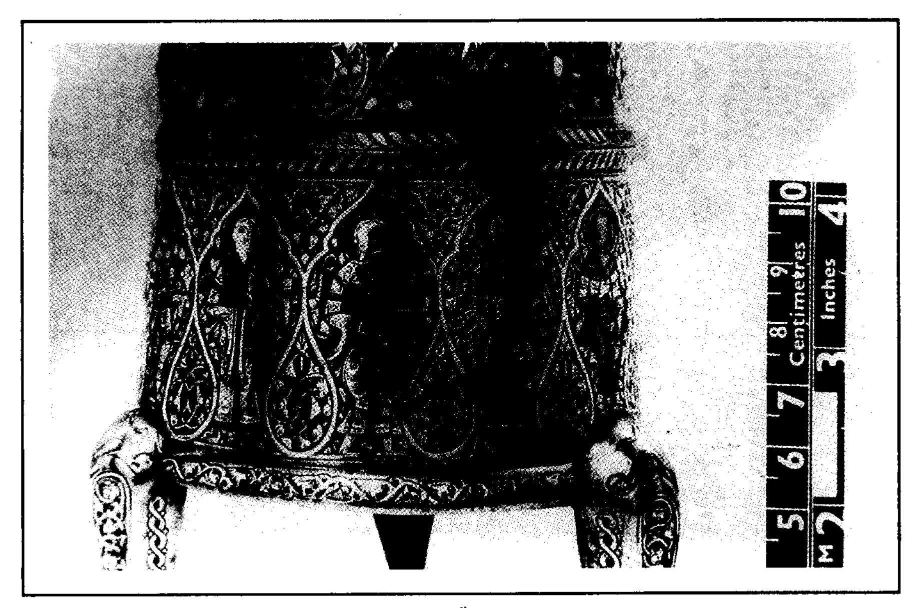
لوحة (٦٢)

المناظر المسيحية على زمزمية تنسب إلى سوريا في منتصف القرن الثالث عشر الميلادى، محفوظة بمتحف الفرير جاليرى بواشنطن رقم : ١٠-٤١



لوحة (٦٣)

رسوم مسيحية على ظهر القطعة السابقة



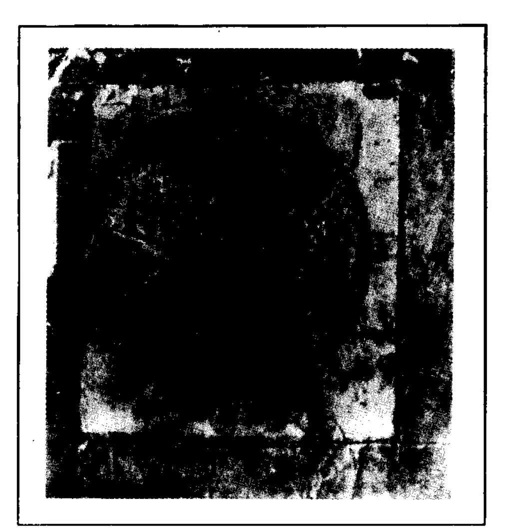
لوحة (٦٤)

رسوم مسيحية على مبخرة المتحف البريطانى بلندن



لوحة (٦٥)

رسم يمثل السيدة العذراء على مخطوط الرسائل بالمتحف القبطى بالقاهرة



لوحة (٦٦)

صورة السيد المسيح على المخطوط السابق



لوحة (٦٧)

صورة أربعة من الآباء المسيحيين (يعقوب، بطرس، يوحنا، ويهوذا الاسخربوطى) على المخطوط السابق



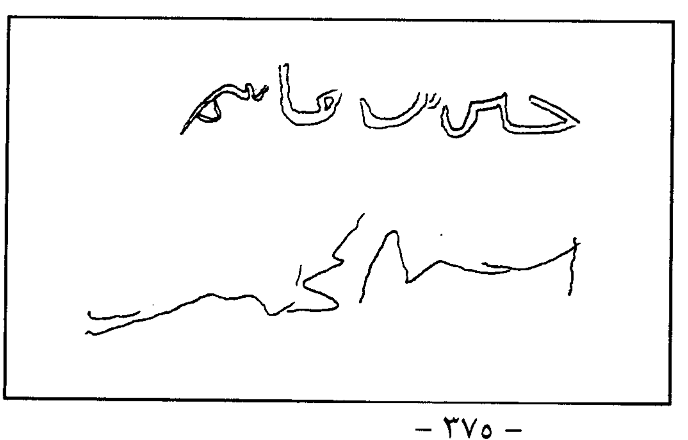
لوحة (٦٨)

صورة تمثل صعود السيد المسيح (أعلى) والسيدة العذراء حولها الحواريون الاثنى عشر (أسفل) على المخطوط السابق

الأشكال

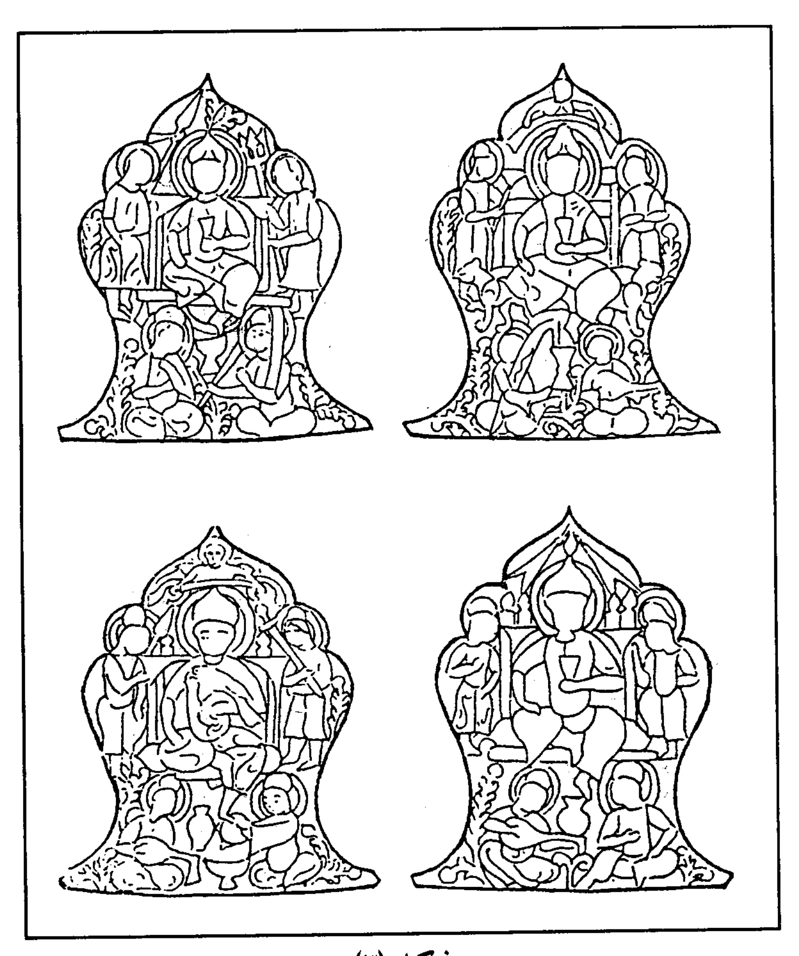
شكل (١)

توضيح لشمعدان متحف معهد العالم العربى بباريس



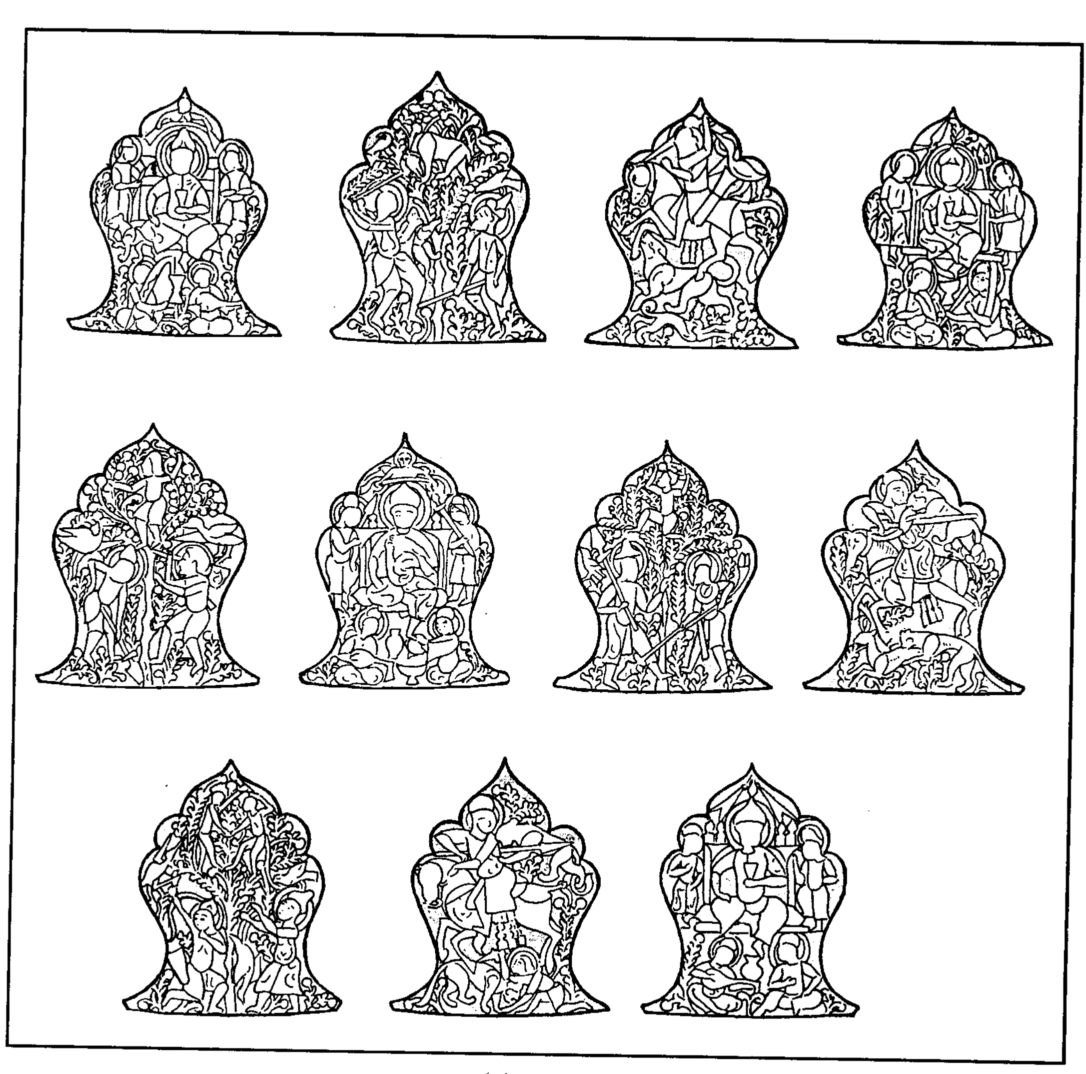
شكل (٢)

أسماء مضافة على إبريق أحمد الذكى بكليفلاند



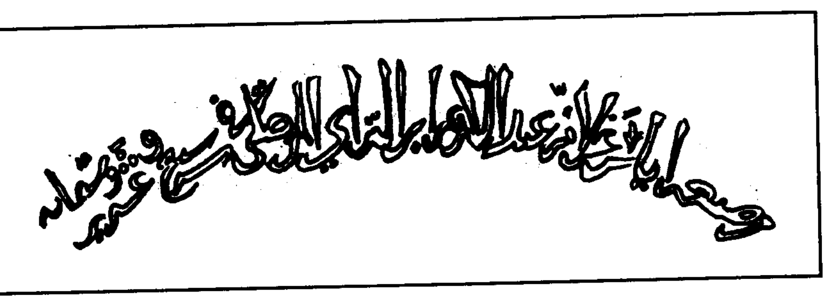
شكل (٣)

توضيح مناظر البلاط على شمعدان بن جلدك الموصلي بالمتروبوليتان



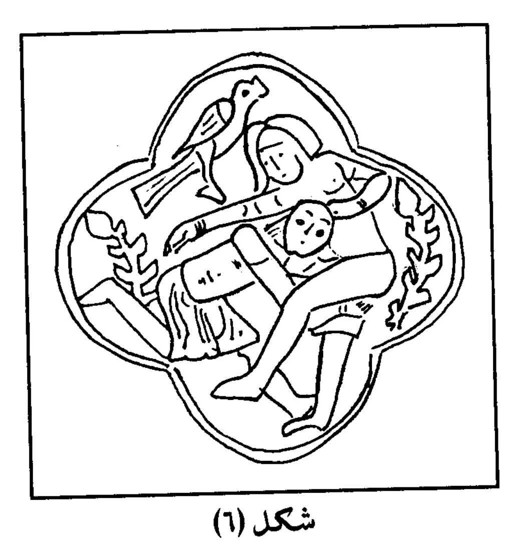
شكل (٤)

توضيح المناظر المختلفة على شمعدان أبى بكر بن الحاج جلدك



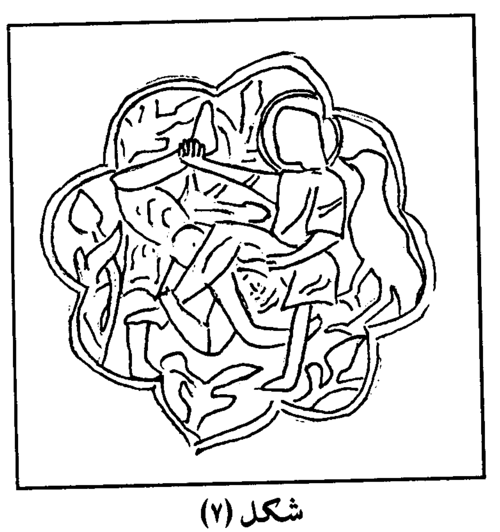
شكل (٥)

توضيح توقيع اياس غلام عبدالكريم الترابى على إبريق المتحف التركى باستانبول



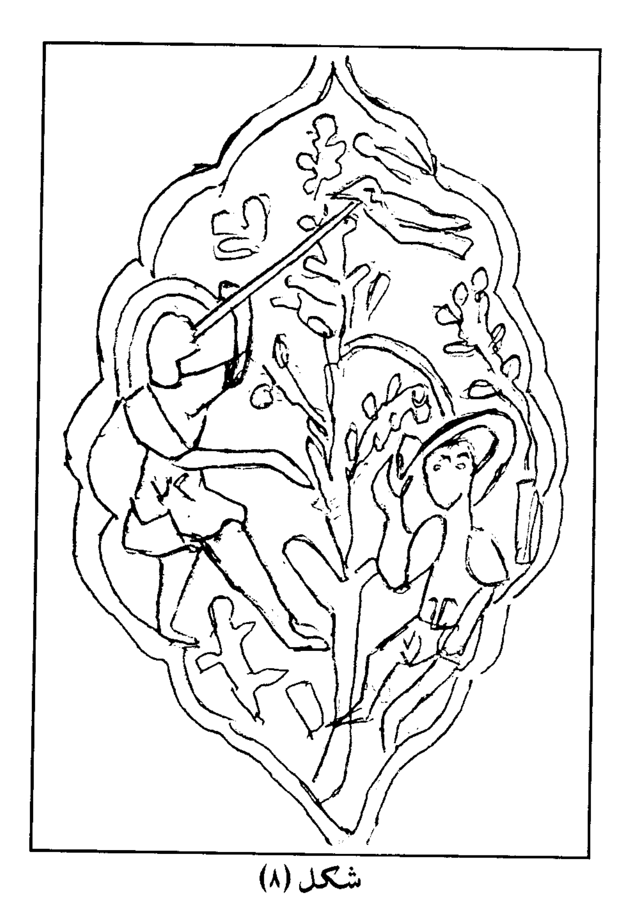
شكل (٦)

توضيح منظر المصارعة على طست الملك العادل أبى بكر باللوفر



شكل (٧)

توضيح منظر المصارعة على صينية بدر الدين لؤلؤ بميونيخ



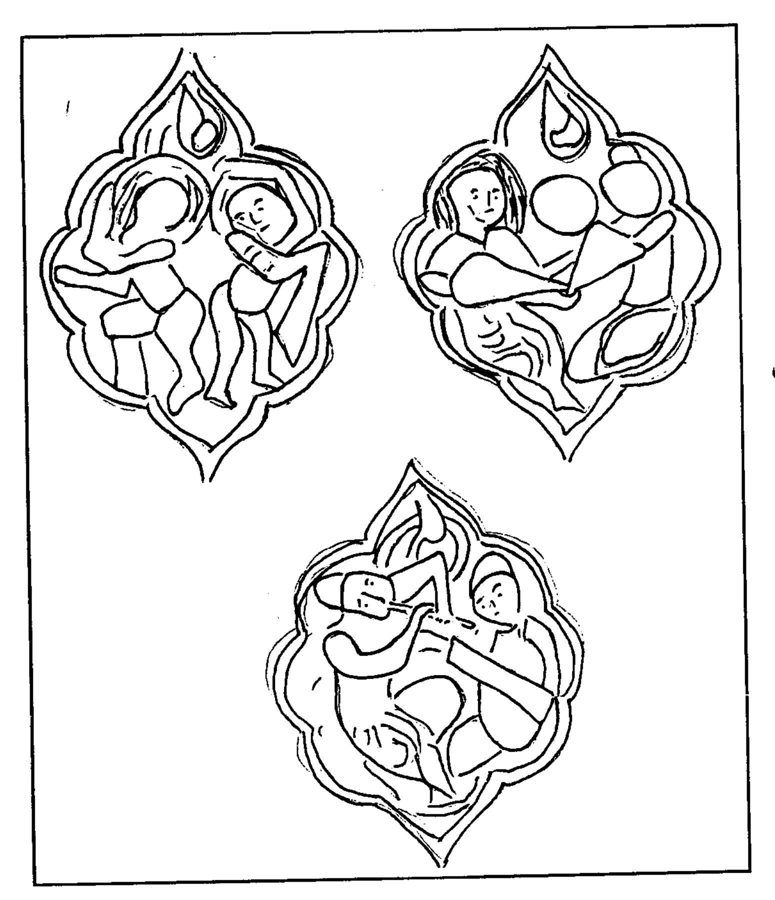
شكل (٨)

توضيح الصيد بأنبوبة النفخ على إبريق أحمد الذكى بكليفلاند



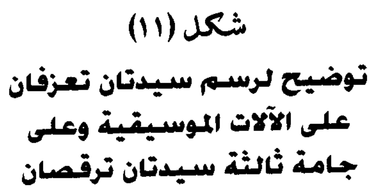
شكل (٩)

توضيح الصيد بأنبوبة النفخ على إبريق إبراهيم بن مواليا



شكل (١٠)
توضيح رسوم الطرب الموسيقى على طست أحمد الذكى النقاش بمتحف كليفلاند





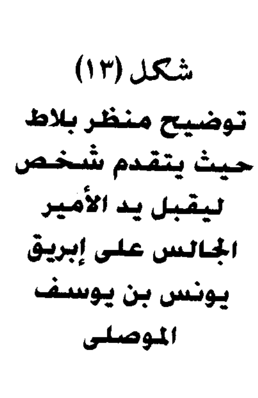
شكل (١١)
توضيح لرسم سيدتان تعزفان على الآلات الموسيقية وعلى جامة ثالثة سيدتان ترقصان



شكل (١٢)

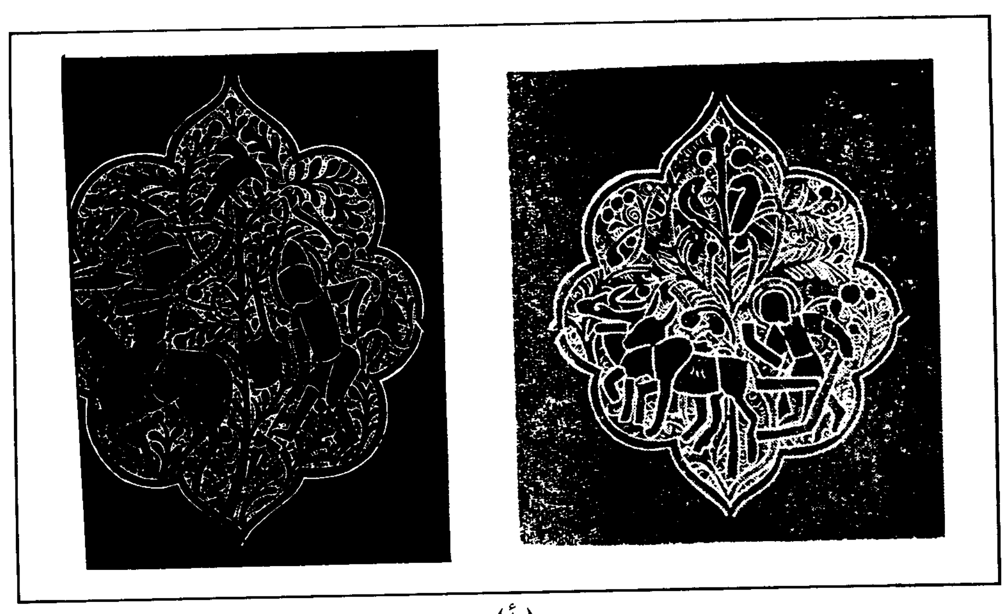
توضيح منظر بلاط حيث يتقدم شخص ليقبل يد الأمير الجالس على إبريق شجاع بن منعة الموصلى





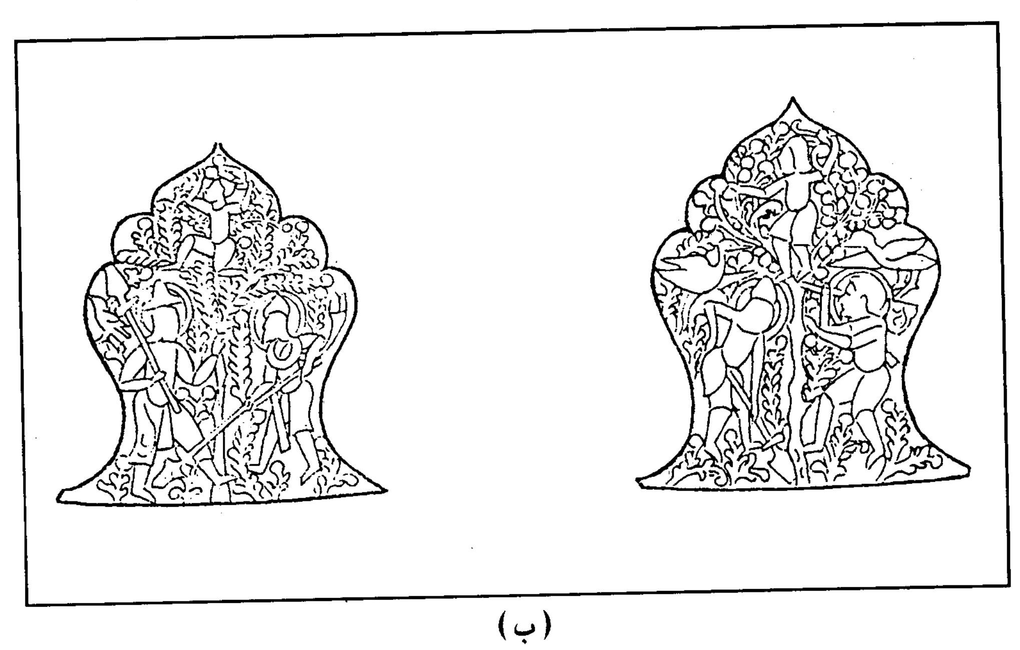
شكل (١٣)

توضيح منظر بلاط حيث يتقدم شخص ليقبل يد الأمير الجالس على إبريق يونس بن يوسف الموصلى



(أ)

توضيح رسوم الحرث والزراعة على إبريق أحمد بن الذكى النقاش بكليفلاند



(ب)

شكل (١٤)

توضيح رسوم الحرث والزراعة على إبريق على جامات شمعدان أبى بكر بن عمر بن الحاج جلدك

طـبع آمـون
٤ عطفة فيروز - متفرع من ش إسماعيل أباظة - لاظوغلى
تليفون : ٣٥٤٤٥١٧ - ٣٥٤٤٣٥٦

رقم الإيداع
٩٨/١٣١٩٩
I.S.B.N.
977 - 294 - 102 - 3